RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

LOS AÑOS DE TRANSICIÓN

VERSIÓN CASTELLANA DE
J. C. CAYOL DE BETHENCOURT

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

Sobre la crítica literaria actual pesa como una maldición el que, queriendo huir del dogmatismo rutinario de otros siglos, se haya quedado casi desnuda de principios y fundamentos teóricos, cosa que suele llevarla a un eclecticismo universalizante, cuando no la hace desembocar en un triste relativismo. La desconfianza hacia el pasado ha conducido a entender torcidamente, si es que no a desconocer, el pensar y la terminología de los críticos pretéritos, y por eso los de hoy expían su pretendida libertad de movimientos con una absoluta desvinculación o desarraigo.

En momentos tan graves aparece esta *Historia de la crítica*, de René Wellek. Obra de gran aliento, está movida por propósitos constructivos que rebasan los de la simple exposición científica. En sus páginas trae, si no quizá soluciones definitivas —cosa muy difícil—, por lo menos materiales suficientes para que el lector conozca a fondo la evolución de la crítica literaria desde el siglo XVIII hasta nuestros días. El partir de esa época se debe a que en ella hunden sus raíces algunos de los problemas fundamentales que hoy nos mueven. Así podrá verse que

(*Pasa a la solapa siguiente*)

(*Viene de la solapa anterior*)

no es el vacío, ni una cadena de errores, lo que existe antes de nuestro siglo, sino una larguísima tradición crítico-literaria donde de cuando en cuando surgen concepciones luminosas, aportaciones esenciales a las que podría anudarse la crítica actual, si es que quiere escapar del escepticismo y de la arbitrariedad. No cabe valorar críticamente sin un sistema de verdades maduradas y conocidas por la reflexión, tras el contacto indispensable con las grandes creaciones artísticas.

El profesor Wellek estudia tanto a los críticos profesionales como a los autores de cualquier otra esfera que hayan dedicado atención a las ideas estéticas. Le interesan no sólo tratados y ensayos generales, sino la aplicación concreta de la teoría al análisis de las obras literarias y de sus autores. En el volumen I, por ejemplo, nos encontraremos con Voltaire, Diderot, el doctor Johnson, Lessing, Herder, Goethe, Kant, Schiller... Con gran erudición y acopio de textos, Wellek dedica lúcidos y coherentes análisis a los mayores esfuerzos realizados por la mente occidental (Europa y América) con vistas a la interpretación de la obra literaria. Su *Historia* ha ido desbordando el plan primitivo hasta alcanzar los seis volúmenes: el I está consagrado a la segunda mitad del siglo XVIII; el II, al Romanticismo; el III, a los años de transición; el IV, a la segunda mitad del siglo XIX, y el V y el VI prolongarán esta original exposición hasta mediados del presente siglo.

RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

LOS AÑOS DE TRANSICIÓN

VERSIÓN CASTELLANA DE
J. C. CAYOL DE BETHENCOURT

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

FUNDADA POR DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS, 9

© **EDITORIAL GREDOS, S. A.**, Madrid, 1972, para la versión castellana.

Título original: *A HISTORY OF MODERN CRITICISM (1750-1950)*, t. III: *THE AGE OF TRANSITION*, New Haven, YALE UNIVERSITY PRESS, 1965.

PRIMERA EDICIÓN, 1972.
Reimpresión, 1991.

Depósito Legal: M. 26096-1991.

ISBN 84-249-0035-9.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1991. — 6444.

PRÓLOGO A LOS VOLÚMENES III Y IV

El tercero y el cuarto volumen de esta *Historia de la crítica moderna* me han llevado mucho más tiempo y espacio de lo que imaginaba. Si se tiene en cuenta la maraña bibliográfico-crítica del siglo XIX, verdaderamente increíble; el sistema de documentación fijado y seguido en los vols. anteriores; el gran arco temporal que comprenden estos dos y la necesidad de extenderme a un par de nuevos países —Estados Unidos y Rusia—, quedará suficientemente explicado, según creo, tanto el aumento de los tomos como la consiguiente demora. El estudio de España lo dejo para más adelante, ya que la crítica española anterior a la llamada "generación del 98" parece seguir muy de cerca lo dicho por franceses y alemanes; bastará, espero, con dirigir una mirada retrospectiva al siglo XIX en nuestro volumen V.

Lo que sí conviene es decir unas palabras puntualizando la finalidad, tema y método de mi obra, en parte para reafirmar lo indicado en el prólogo al volumen I, y en parte para responder a las objeciones que ha suscitado. Mi objetivo primero y principal consiste en rastrear la historia de la teoría literaria, es decir, de la poética que preside toda obra de imaginación (prosa o verso). Trato de seguir un rumbo intermedio entre la estética general, de un lado, y la historia de la literatura o las meras opiniones literarias, de otro. De lo que estoy convencido es de que la teoría literaria no puede vivir divorciada de la estética ni de la crítica práctica (entendiendo por esta última el enjuiciamiento y análisis de las obras de arte concretas).

Intentos como, por ejemplo, el de Northrop Frye, en la "Polemical Introduction" a su *Anatomy of Criticism* (1957), de separar la teoría (que él llama crítica) de la historia del gusto argumentando que "el estudio de la literatura nunca puede fundamentarse en juicios de valor" (pág. 20), parecen condenados al fracaso. Porque no hay modo de aprehender *in vacuo* las teorías, los principios, los criterios literarios: para forjar sus teorías, todo crítico de la historia ha tenido que estar en contacto con diversas y concretas obras de arte, ha tenido que elegirlas, interpretarlas, analizarlas y, en suma, someterlas a juicio. Las opiniones, valoraciones y juicios del crítico descansan y encuentran confirmación y desarrollo en sus propias teorías, las cuales nacieron del estudio de las obras literarias, que es donde tienen su justificación, su ilustración concreta y plausible. Visto así, nuestro tema constituye una totalidad de tal naturaleza que es imposible sustraerle un solo cabo sin herir gravemente su comprensión y sentido.

Cabe dudar de que yo haya sabido siempre conceder su justa parte a la estética, a la teoría, a la historia literaria y a la crítica práctica, pero ahí no se trata ya, me parece, de una cuestión teorética y fijable *a priori,* sino de una decisión empírica a que ha de llegarse frente a cada caso particular. Sin perder de vista un momento mi objetivo genérico, tengo que ir determinando, al mismo tiempo, en qué medida entrarán en el tema la estética general, la historia de la literatura y la del gusto. La proporción exacta varía según los tiempos, los países y los contextos, de eso estoy convencido. Así, en el siglo XIX hay que prestar más atención a la historiografía literaria que en períodos anteriores, y a finales de ese siglo importa menos la estética abstracta que en su primera mitad.

Es derecho que asiste a todo autor el definirse la naturaleza y el alcance de su libro. Yo, por mi parte, ni creo posible el divorcio entre teoría y crítica práctica, ni he pretendido escribir una obra como la que nos ofreció Saintsbury cuando, con plena conciencia, se desentendió de toda teoría y estética. Por otro lado, no me convence la objeción de que la "crítica" sea una materia imposible de unificar. De creer a Erich Auerbach (*Romanische Forschungen,* 1956, LXII,

387-397), la crítica literaria carecería de unidad temática, debido a la multitud y entrecruzamiento de sus problemas, a la gran diversidad de sus supuestos, tendencias y orientaciones. Pero esa diversidad (que apunta a un solo objeto: la literatura) constituye precisamente el asunto de mi libro, y uno de sus motivos básicos consiste en desenredar lo mejor posible tantas tendencias, enfoques, métodos, preocupaciones e intereses. Claro que el deslindar, enjuiciar y valorar no supone la entrega a un eclecticismo alejandrino o a un relativismo anarquizante, como tampoco la renuncia al espíritu de tolerancia, a la simpatía histórica y aun a la exactitud más escrupulosa. El relativismo absoluto, según lo predican ciertos especialistas, sólo puede llevar al escepticismo y, finalmente, a paralizar todo juicio, renunciando a las mismas razones que justifican la existencia de la crítica. Por supuesto que yo tengo mis propios puntos de vista —y me complazco en tenerlos—; creo verdaderas ciertas doctrinas y equivocadas otras, aunque no se me oculte que en determinados contextos, y con cuidadosas reservas, podrían aceptarse algunas de las últimas. Sin embargo, quiero suponer que este haz de convicciones (expuestas fuera de aquí, en la *Teoría literaria*[1] y en los muchos escritos dispersos ahora reunidos bajo el título de *Concepts of Criticism*) nunca llega a entrometerse o a imponerse en mi obra como un patrón fijo y preconcebido, sino que espontáneamente se desprende de la historia narrada, del mismo modo que dicha historia sólo puede entenderse cabalmente desde un repertorio previo de problemas y soluciones. La norma que me guía no es el relativismo ni el absolutismo, sino un "perspectivismo" que busca ver su objeto desde todos los lados posibles, seguro de que ese objeto *existe* realmente, de que existe —digamos— el elefante íntegro, pese a las encontradas opiniones de los siempre ciegos. ¿Y cómo justificará el historiador —cualquiera, yo mismo— su pretensión de no ser uno de tantos ciegos que sólo palpan la trompa, los colmillos, las patas o el rabo del elefante? La única respuesta nos la da la propia historia y es este cuerpo de doctrinas, de intuiciones, de juicios y teorías que

[1] René Wellek, *Teoría literaria*, 4.ª edición, Madrid, Gredos, 1966.

lentamente ha ido acumulando la sabiduría humana. Espero, pues, que el presente libro no deje al lector fluctuando sin norte entre un aluvión de opiniones, ni le haga mirar la historia como una serie de fracasos, de intentos condenados a no alcanzar las alturas de nuestra gloria actual. Muy al contrario, estas páginas están escritas bajo la seguridad de que historia y teoría se iluminan mutuamente, de que hay una profunda unidad entre hechos e ideas, entre el pasado y el presente.

Obra como ésta no hubiera podido realizarse sin el socorro y el aliento de instituciones y amigos. Grande es mi deuda de gratitud con la Guggenheim Foundation, que me procuró un instructivo viaje a Europa en 1957, así como con el American Council of Learned Societies y la Fulbright Commission, bajo cuyo patrocinio pude pasar un año (1959-1960) en Italia e Inglaterra principalmente. También las Fundaciones Rockefeller y Bollingen me permitieron desligarme por otro año (1963-1964) de mis obligaciones académicas. En cuanto a los amigos, varios son los que han leído parte del original y me han hecho valiosas observaciones. Recuerdo con especial agradecimiento a Edith Kern, Lowry Nelson (jr.), Stephen G. Nichols (jr.), Blanche A. Price, el señor R. W. Riddle y señora, Nonna D. Shaw, Alexander Welsh y William K. Wimsatt. Ya es menos frecuente admitir el simple hecho de que libros de esta clase necesitan para existir el más libre acceso a las grandes bibliotecas. La primera que aparece en mi relación es la de la Universidad de Yale, pero no puedo olvidar tampoco la Biblioteca Nazionale de Florencia, la Alessandrina de Roma, el British Museum londinense, las bibliotecas Bodleiana y del Tailorian Institute de Oxford. A todas ellas mi reconocimiento por su generosa hospitalidad.

R. W.

New Haven, Connecticut.
Junio 1964.

INTRODUCCIÓN A LOS VOLÚMENES III Y IV

Hace treinta o cuarenta años nadie hubiera negado que la crítica tuvo su edad de oro en la segunda mitad del siglo XIX. Cosa especialmente verdadera por lo que toca a Francia: tan alto rayaba el prestigio de Sainte-Beuve y de Taine, no igualado por ningún otro crítico de la historia cuya celebridad descanse enteramente en esta dedicación. Pero también en otros países la crítica llegó a ser por entonces preocupación capital o género predilecto y sus cultivadores se convirtieron en grandes figuras públicas de alcance nacional: así, Bielinski en Rusia, De Sanctis en Italia, Brandes en Dinamarca, Menéndez Pelayo en España, Matthew Arnold en Inglaterra. Sólo los Estados Unidos y Alemania parecían significativamente faltos de figuras semejantes, aunque en una consideración retrospectiva Henry James merezca hoy el nombre de gran crítico y Heine, Nietzsche y Dilthey tengan su importancia en este campo, que no fue el que les granjeó la fama.

La enorme significación pública de la crítica decimonónica tuvo su fundamento y paralelo en el auge sin precedentes alcanzado por las discusiones y estudios literarios en general. Aquella muchedumbre de críticos no hacía sino reflejar la floración de revistas y manifiestos, así como el mayor interés académico por la literatura. La función que habían desempeñado en los primeros decenios del siglo XIX la *Edinburgh Review*, la *Quarterly Review* y el *Blackwood's Magazine* se vio igualada por la que cumplieron a fines del mismo la *Fortnightly*

Review o la *Saturday Review*. En Francia nada hay comparable a lo que representa la *Revue des Deux Mondes,* ni en Italia a la *Nuova Antologia,* ni en los Estados Unidos a la *North American Review,* ni en Alemania a los *Grenzboten* y *Preussische Jahrbücher,* ni en Rusia al *Sovremmenik* (El Contemporáneo) o a los *Otechestvennye Zapiski* (Anales Patrios). Se han escrito monografías acerca de la importancia que tuvieron las revistas del XIX en la canalización de la opinión pública y, sobre todo, en la formación del gusto y en la discusión de las ideas literarias. Sin embargo, mucho queda todavía por decir en este campo.

Análoga importancia tienen las universidades. Los franceses hablan de una "crítica universitaria" iniciada poco después de la Restauración con los elocuentes cursos que profesó Abel François Villemain en la Sorbona ante numeroso público. Brunetière fue durante muchos años profesor de la Escuela Normal. Hasta Sainte-Beuve y Taine se asomaron a la tribuna académica. Matthew Arnold explicó poesía en Oxford (diez años). De Sanctis tuvo a su cargo en la Universidad de Nápoles la literatura comparada (1870) y Carducci profesó en Bolonia por espacio de más de ocho lustros. En Alemania la mayoría de los estudios literarios serios estuvieron en manos de universitarios; recordemos que Nietzsche fue durante sus años mozos profesor de filología clásica en Basilea y que, por su parte, Dilthey desempeñó la cátedra de filosofía a lo largo de su dilatada vida adulta (1866-1911). En los Estados Unidos sólo aparece un crítico con vinculaciones académicas —Lowell—, mientras que en Rusia la crítica estuvo confiada casi siempre a periodistas y a escritores independientes.

Los estudios de tipo académico no tenían por qué ser forzosamente críticos, como es natural. Su misión consistió, sobre todo, en fomentar el desarrollo de la historia literaria. El que este género llegase a abarcar todos los tiempos y países se debe en gran parte al siglo XIX. Si la historiografía literaria tuvo su fundamento temático en el XVIII, entonces se debatía aún entre las brillantes especulaciones de un Herder y los acarreos eruditos, arqueológicos, de un Tiraboschi o un Thomas Warton. Pero la historia literaria de carácter narrativo no

existe propiamente hasta el movimiento romántico. Fueron los Schlegel sus primeros cultivadores modernos; siguiendo sus pisadas aparecen Sismondi, Fauriel, Ampère y Villemain, creadores de la historia literaria de Francia. Al principio Italia y la misma Inglaterra, que no encontraba al sucesor de Warton, quedaron extrañamente rezagadas. Con todo, las semillas sembradas en los primeros decenios darían fruto mucho más tarde en las grandes obras de Gervinus y Hettner, Taine y Brunetière, De Sanctis y Brandes, y sus innumerables continuadores. La historia literaria aportó a la crítica una nueva e inabarcable masa de materiales y problemas; era como un reto gigantesco que iba a paralizarla.

¿Cómo negar la increíble acumulación de la crítica decimonónica, sus ambiciosas miras, la proliferación de sus métodos y materiales, el crecimiento de su prestigio? Sin embargo, desde un punto de vista actual podría llegarse a un juicio más sereno, y ya no tan favorable, sobre los logros de la crítica en esos setenta años que vamos a estudiar. Y hasta cabría sostener que la segunda mitad del XIX constituye, en ciertos aspectos, un declive o una aberración de nuestra historia.

Si entendemos como tarea nuclear de la crítica definir y explicar la esencia de la poesía y de la literatura —esto es, la poética, la teoría literaria—, se puede llegar a una conclusión desconcertante: que el final del siglo XIX significó más un retroceso que un avance respecto a la sistematización alcanzada por los grandes críticos románticos. En Inglaterra, si exceptuamos al desigual y extravagante E. S. Dallas, no surgió por aquellas fechas ninguna teoría nueva o sistemática. En la misma Alemania, cuna de las ideas románticas, apenas se escribió nada —después de la ecléctica *Ästhetik* de Vischer— que no fuera simple reformulación de las doctrinas de Goethe, Schiller, Humboldt y Hegel (salvo las originalísimas teorías de Nietzsche, entonces un joven oscuro). Lo más nuevo e importante fue el intento de hacer de la poética una ciencia a imagen de las ciencias naturales, objetivo que particularmente se propusieron en Francia Taine, Hennequin, Brunetière y Zola, pero también Dilthey y Wilhelm Scherer en Alemania, y Alejandro Veselovski en Rusia. Hoy todos estaremos de

acuerdo, creo, en que esa empresa fracasó lamentablemente. En cuanto a las estéticas conexas del realismo y el naturalismo —cualquiera que sea su justificación histórica como armas de finalidad antirromántica—, tienen que parecernos en la actualidad completamente descaminadas —al menos a este lado del telón de acero—, pues no hacían sino confundir vida y arte, privar de sus derechos a la fantasía, no entender que la esencia del arte consiste en formar y crear un mundo de símbolos. También el otro gran logro del siglo XIX, el historicismo, si bien ensanchó infinitamente los horizontes de lugar y tiempo e hizo sentir mejor lo vario del arte y de sus formas, ejerció un influjo negativo sobre la crítica, ya que la arrastró a un relativismo anquilosante y a una anarquía de valores que se fue acentuando más y más a medida que avanzaba el siglo.

El subjetivismo puro o "impresionismo" crítico no era sino el reverso de la misma moneda. Esa fórmula suya de "las aventuras corridas por el alma entre las obras maestras" sólo podía suponer la ruina de todo sentido de los valores, el relativismo, la anarquía. Por su lado, el movimiento del "arte por el arte", pese a su actitud bien definida y hasta valiosa como reacción frente al filisteísmo y la cruda didáctica, condujo igualmente a resultados deshumanizantes, pues le amputaba al arte todo su sentido social y filosófico. Ni se puede negar la reseca estrechez del nuevo clasicismo defendido por Désiré Nisard y Brunetière, o las limitaciones victorianas de la "cultura" que propugnaba Arnold, o la obtusa ferocidad moralizante de Tolstoi.

Así, pues, no parecerá generalización precipitada decir que la crítica del siglo XIX dejó de comprender la unidad de forma y fondo; más aún, que pasó del didactismo hasta el otro extremo, el formalismo del arte por el arte, o bien —si preferimos cambiar de dualidad— que pasó de querer intuir místicamente lo sobrenatural al otro polo, a convertir el arte en mera técnica, juego o artesanía. Poe, en quien se dan las dos perspectivas, ilustra muy bien este dilema a principios del siglo. Mallarmé, que soñaba con una "estética del silencio negativa", con un solo libro que reemplazase a todos los otros, se enfrentaría con el mismo problema en los umbrales del XX. E incluso podríamos

sostener que autor tan docto y sagaz como Sainte-Beuve —amplio de miras, sutil, sensible, erudito— descaminó a la crítica convirtiéndola en biografía, cuando no en anécdota y chismografía menuda.

Pero, bien miradas, todas estas acusaciones resultan injustas o —cuando menos— improcedentes. El siglo XIX hemos de verlo, precisamente por sus esfuerzos divergentes en tantas direcciones, como un gigantesco laboratorio crítico, un continuo y formidable polemizar donde cualquier postura cambiaba fácilmente de signo. Allí nos es dado observar cómo se elaboraron, y hasta se redujeron al absurdo, casi todas las teorías que todavía alientan entre nosotros: cientificismo, historicismo, realismo, naturalismo, didactismo, esteticismo, simbolismo, etc. Lo más importante es que de la discusión de estos problemas surgen al fin personalidades críticas —no simples personas, sino verdaderas personalidades—, con su individual fisonomía de espíritu, con sus contradicciones, sus normas antagónicas, sus triunfos y fracasos. He ahí por qué no puede reducirse la historia de la crítica a historia ideológica *in vacuo,* a puro rastreo de concepciones y argumentos. Para nuestra suerte, esas concepciones, argumentos y doctrinas cobran vida auténtica en la obra del gran crítico, donde adoptan una configuración irrepetible, única y, en consecuencia, valiosa, si es que concedemos algún valor a la personalidad y al hombre.

Entre dichos críticos hubo unos cuantos que tendieron un puente, por así decirlo, entre los comienzos del siglo XIX y nuestros propios días, pues gracias a su labor se nos han conservado y transmitido las esencias de la gran tradición. Como espero demostrar, son ellos precisamente los máximos críticos de la época: Taine y Baudelaire en Francia, De Sanctis en Italia, Nietzsche y Dilthey en Alemania, Henry James en los Estados Unidos. Para su mejor entendimiento hemos de verlos dentro de esa línea de continuidad que todavía se observa en figuras tan tempranas como Bielinski, Heine, Carlyle y Emerson. Taine es un hegeliano fundamentalmente; Baudelaire sintetiza motivos románticos alemanes que le llegan por caminos desviados, a través de Carlyle, de Poe y hasta de Coleridge (ya de segunda mano); en cambio, De Sanctis entronca directamente, lo mismo que Dilthey, con

los Schlegel y con Hegel. Nietzsche se nutre de Schopenhauer y de los filólogos clásicos del romanticismo. En fin, Henry James vive penetrado por una idea casi goethiana de la organicidad del arte. Fueron todos estos autores quienes prepararon el camino para el resurgimiento crítico que se produciría en nuestro siglo con Croce, Valéry, Eliot y tantos otros. Vemos, en efecto, que Croce mira hacia De Sanctis y —más allá— hacia los alemanes; que Valéry conoce profundamente a Mallarmé y a Poe; que Eliot se inspira en fuentes francesas directas y en Coleridge. Pero, sean cuales fueren los exactos enlaces y canalizaciones con el pasado, algo ha resurgido en el siglo XX que había arrumbado el XIX: el sentir de nuevo la unidad de forma y contenido, el calar en la íntima naturaleza del arte.

Hay otro aspecto en el panorama decimonónico que debemos tener en cuenta: el nacionalismo. Cierto que la crítica no es cosa de una sola nación; las ideas peregrinan, emigran, florecen aquí y allá, llevadas por vientos doctrinales. Resulta imposible pensar aisladamente en la historia de la crítica francesa, o inglesa, o alemana. Sin embargo, la enorme diversidad de tradiciones lingüísticas y de sentimientos nacionales ha tenido gran importancia en el desarrollo de la crítica. El lado luminoso del nacionalismo literario lo advertimos en esa misma variedad de tradiciones y en el acercamiento a la crítica por parte de países que apenas si se habían asomado a tal problemática: Rusia y otros pueblos eslavos; los Estados Unidos, España, Escandinavia. Su lado tenebroso se debe no sólo a los evidentes excesos respecto a las reivindicaciones de cada pueblo, con sus largos y machacones debates sobre cuestiones étnico-literarias, sino, además, al fragmentarismo que deja caer en la crítica. No debemos olvidar que a fines del siglo XIX disminuyó asombrosamente el sentido de comunidad entre las naciones europeas (más todavía incluso que en la época romántica) y se ahondaron las diferencias entre sus manifestaciones intelectuales. Francia e Inglaterra sostuvieron intercambios muy estrechos, y los Estados Unidos, naturalmente, se fueron emancipando poco a poco del dominio británico, con ayuda de Francia en parte. Pero Alemania, que a principios de siglo había capitaneado la es-

peculación estética, se dejó sumir en un raro aislamiento que únicamente espíritu tan solitario como el de Nietzsche podría superar con su personal esfuerzo. Italia vivió absorbida hasta en la crítica por los problemas del *Risorgimento* nacional. Rusia tuvo que enfrentarse con cuestiones muy locales que iban a impregnar todas sus manifestaciones literarias.

La crítica se escribe siempre —por perennes que sean sus problemas centrales y aunque los mejores críticos superen las angosturas del horizonte— en cierto encuadramiento histórico, en cierta situación temporal y social, y muchas veces pensando en un público determinado. No es que intentemos reducirla a mero espejo de esa situación; antes bien, nos gustaría que se viese cómo la trasciende por todos lados, cómo retorna a problemas tratados desde Aristóteles y hoy mismo discutidos en condiciones político-sociales muy distintas. Pero si queremos que nuestra historia tenga vida y sangre propias, que no se quede en anémico juego de ideas, es imposible dar al olvido el marco concreto, las personas, las naciones. Nuestra exposición, pues, tendrá que seguir el orden de los países. Y ante todo trataremos de Francia, la nación que mejor permite comprender la evolución de la crítica occidental en nuestros días.

Capítulo I

LA CRÍTICA FRANCESA ANTES DE 1850

Al acartonado neoclasicismo, de lenta consunción, sucedió en Francia el romanticismo sentimental, que apenas podía ofrecer a la crítica otros ideales que el mundo afectivo y la liberación de las reglas. Pero desde antes de la Restauración (1815) bullían por todas partes nuevas ideas que un día granaron súbitamente en diversas variantes de la crítica; más que de un salto adelante en una sola dirección, se trataba de múltiples y dispares vuelos hacia las mil esquinas del universo intelectual. De tal caos surgió finalmente un hombre, Sainte-Beuve, en quien todavía se traslucen las huellas de aquellos conflictos de mocedad. Pero antes de hablar de él, y con objeto de comprenderle mejor, tenemos que conocer a sus predecesores inmediatos y a sus contemporáneos. Son figuras dignas de atención también por sus propios méritos, pues pusieron los cimientos de la historia literaria francesa, creyeron en el valor simbólico de la poesía, anhelaron una literatura puesta al servicio de la humanidad e iniciaron el movimiento del arte por el arte.

Francia heredó del siglo XVIII una gran tradición histórico-cultural que, aplicada a la literatura, se sintetiza en la célebre fórmula de De Bonald: "la literatura es la expresión de la sociedad" [1]. Ya en 1800, Madame de Staël había ideado un vago esquema de historia

literaria determinada por lo social, en su libro *De la littérature*. Luego fue Prosper de Barante (1782-1866) quien dedicó su *De la littérature française au XVIIIe siècle* (1809) a estudiar más concretamente el influjo de las letras sobre la sociedad. Barante, que tuvo amistad con Madame de Staël pero era funcionario napoleónico al escribir su libro, trata de entender con nueva perspectiva las causas de la Revolución, tan controvertidas. Lamenta, desde luego, el devastador radicalismo de los "philosophes" y ataca las premisas del sensualismo (desde un ángulo vagamente kantiano), pero se da cuenta de que la Revolución no fue obra exclusiva de Voltaire o Rousseau: los escritos del XVIII francés presentan "todos los síntomas de una enfermedad generalizada". Los intelectuales se limitaron a ser portavoces del malestar y la inquietud provocados por el proceder despótico, oscurantista, del "ancien régime". Realmente, la filosofía dieciochesca fue "el espíritu universal de la nación", y ese mismo espíritu es el que se reencuentra en los escritores del tiempo, cuyos libros "no solamente fueron influidos por el público, sino escritos bajo su dictado, por decirlo así" [2]. En el prólogo añadido en 1824, acuña Barante la curiosa fórmula de que la literatura del XVIII "pasó a convertirse en órgano de la opinión pública, en elemento de la constitución política. A falta de instituciones regulares, la literatura se hizo una de ellas" [3]. Es lástima que tan feliz intuición sobre la función de la literatura sólo sirva de argumento para defender una tesis y no anime por dentro la exposición histórica. En el cuerpo de su obra, Barante pasa revista a los principales escritores, caracterizándolos de modo muy general. Se advierte, sin embargo, adónde van sus simpatías: lluvia de elogios sobre Montesquieu, frialdad con Voltaire y Rousseau, breve vapuleo de Diderot. Al comentar el panorama crítico, Barante muestra plena conciencia del nuevo credo. No admite la teoría de la imitación, ni la concepción del lenguaje como sistema de signos fijos, ni la separación entre pensamiento y estilo. Además, censura a La Harpe por no tener en cuenta las "circunstancias" personales en que se mueve cada autor [4]. Pero ni el tono ni el estilo de este libro dejan entrever la futura *Histoire des Ducs de Bourgogne* (1824-1827), evocación de la baja Edad

Media donde Barante reproduce casi literalmente las crónicas de Froissart y Commynes, en busca tan sólo del efecto pintoresco de la narración, sin el menor análisis, sin aquella abierta "ideología" que era el principal objetivo de su estudio sobre el siglo XVIII.

François Guizot (1787-1874) defendió también muy especialmente la influencia de la sociedad sobre la literatura. Comenzó su carrera escribiendo estudios literarios: crónicas de la Alemania erudita; una biografía de Corneille y su tiempo (1813), con especial hincapié sobre el tiempo [5], y el prólogo (1821) a la traducción —revisada— de Shakespeare por Le Tourneur. En este último declara: "no escapa la literatura a las revoluciones del espíritu humano y está obligada a seguir a éste en su marcha"; "El sistema clásico nació de la vida y costumbres de su tiempo; ese tiempo ha pasado". En Francia los géneros literarios quedaron separados tajantemente al instaurarse un rígido sistema clasista, mientras que en Inglaterra, "asilo de las costumbres y libertades germánicas", la reinante confusión de géneros no hizo sino continuar la existente desde la Edad Media. El nuevo teatro será "amplio y libre, pero no dejará por eso de tener sus principios y leyes" [6]. O sea —parece querer decir—, seguirá el ejemplo de la monarquía constitucional, ese justo equilibrio entre despotismo y anarquía a cuya defensa consagró Guizot toda su vida de estadista e historiador de la cultura.

Según la concepción general que profesaron Madame de Staël, Barante, Guizot, Stendhal y aun el Hugo del prólogo al *Cromwell* (1827), la historia nos ofrece un ininterrumpido cuadro de progreso y perfectibilidad, dentro de una serie de momentos psicológicos sometidos a rígidas leyes causales. Anunciaba esta concepción las creencias del futuro evolucionismo histórico, de signo determinista, positivo y sociológico, doctrina que no debemos confundir en absoluto con el nuevo historicismo importado de Alemania. Este último, el historicismo germánico, conjuga la visión de lo individual, del momento histórico y de las tradiciones de cada nación con ideales de universal

tolerancia, y entiende la evolución como una continuidad de libre fluir que avanza hacia un lento y orgánico crecimiento. Sus representantes no miraban tanto a la sociedad como al espíritu nacional, ni atendían tanto a explicaciones causales o leyes generales como a ir rastreando las tradiciones vivas hasta sus últimos orígenes, allá en la remota antigüedad. Lo que no aparece claro en sus pormenores es cómo entraron en Francia estas ideas. Ya hemos visto que ni la misma Madame de Staël puede considerarse como convertida a las ideas germánicas. Pero es indudable que el círculo de esta autora actuó de intermediario decisivo. Al ser traducidos, los historiadores literarios alemanes conocieron una gran difusión [7]: así, Bouterwek, con su libro sobre literatura española, al que pondría prólogo Philippe-Albert Stapfer (1812); A. W. Schlegel, con sus *Lecciones de literatura y arte dramático,* traducidas (1814) por Madame Necker de Saussure, prima de la Staël; F. Schlegel, con su *Historia de la literatura antigua y moderna,* vertida al francés en 1829. Pero aún tuvo mayor importancia la irradiación general del historicismo a través de sus ideas capitales. Estas ideas procedían a menudo de fuentes no específicamente literarias —historiografía política, especulación estética—, o bien de nuevas ciencias —filología comparada, religión comparada—. Como ahí se trata de vías de penetración muy diversas, nos limitaremos a observar lo ocurrido dentro de nuestro campo: la crítica y la historia literaria.

La primera historia de la literatura francesa informada por el nuevo espíritu es *De la littérature du Midi de l'Europe* (4 vols., 1813) de Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi (1773-1842). A Sismondi, el ginebrino que adoptó un título italiano, se le conoce también como economista y como historiador de las repúblicas de la Italia medieval, pero su mérito mayor consiste en ser el primer historiador literario que registra la Francia moderna. Fue amigo de Madame de Staël, en compañía de la cual realizó viajes a Italia (1804-1805) y a Viena (1808). En esta última ciudad tuvo ocasión de asistir a las *Lecciones de... arte dramático* pronunciadas por A. W. Schlegel, aunque mostrara poco o ningún interés por la persona de este crítico

y acogiera con cierta incredulidad sus doctrinas. En cambio, leyó con provecho la voluminosa *Historia* de Bouterwek y en ella encontró inspiración fundamental para su propio libro, sobre todo en lo referente a España y Portugal [8]. La *Littérature du Midi* representa el primer intento de estudiar la literatura medieval como un verdadero todo. Comienza con los árabes, recorre luego las obras provenzales, francesas (antiguas) e italianas (desde sus orígenes hasta Alfieri), sigue con las españolas (hasta el siglo XVIII) y acaba con las portuguesas. Proyectaba el autor otros volúmenes, dedicados a las literaturas nórdicas —la inglesa y la alemana, con algunas observaciones sobre la holandesa, danesa, sueca y aun eslava— [9], pero no llegó a escribirlos. (No es difícil dar con la razón: Sismondi carecía de la necesaria preparación lingüística, y además se fue desentendiendo de lo puramente literario.) El título de su libro —"De la literatura del Mediodía..."— deriva de la oposición establecida por Madame de Staël entre literaturas nórdicas y meridionales, aunque, a diferencia de esta autora, Sismondi no se preocupe para nada del clima y medio ambiente. Su objetivo es estudiar "la recíproca influencia de la historia política y religiosa de los pueblos sobre su literatura, y de la literatura sobre el carácter de aquéllos" [10]. Cosa que, de hecho, se reduce las más de las veces a reexponer las "románticas" tesis de los alemanes. Las literaturas meridionales se distinguen todas por su carácter romántico, con la única excepción de la francesa, que "reproduce la literatura clásica de griegos y romanos". Quedan excluidas, en consecuencia, de la *Historia* de Sismondi las obras francesas posteriores a la Edad Media, ya que marcan una ruptura con lo que él consideraba como unidad del mundo románico medieval. Francia "se quedó entonces muy atrás en cuanto a sensibilidad, entusiasmo, calor, profundidad y verdad de sentimientos", desviándose de las primitivas tradiciones románticas, "mezcla de amor, caballería y religión" [11].

La información de Sismondi suele ser de segunda mano, incompleta, poco original; su método, puramente descriptivo y recopilador; sus gustos, tímidamente románticos. Donde más brilla como crítico es al tratar de las letras italianas, pues además de admirar y conocer

bien a sus poetas, podía acogerse a la erudición de la historia literaria tradicional (Tiraboschi, Andrés, Ginguené). Dante aparece coloreado al modo romántico, como el autor por excelencia del *Inferno,* el retratista de Farinata y Ugolino, mientras que el *Paradiso* queda condenado por ser teología puesta en verso. A Ariosto se le elogia en tales términos que llega a parecer un representante del arte por el arte: "El soñar sin propósito definido se acomoda mejor a la esencia de la poesía, la cual, lejos de ser nunca un medio, tiene en sí misma su objeto propio". Pero, en opinión del crítico, es Tasso el más grande de los poetas modernos, el que mejor ha sabido conjugar lo clásico y lo romántico, siendo clásico en conjunto y estructuras, romántico al pintar costumbres y situaciones; así, su poema está concebido con el espíritu de la antigüedad y ejecutado con el espíritu de la Edad Media. No sorprenderá que Sismondi, tan aficionado a Ariosto, se deleite con Metastasio, ni que, como entusiasta liberal que era, admire a Alfieri y le defienda contra las reservas de A. W. Schlegel [12]. En cuanto a los capítulos sobre literatura española, comparados con los de la italiana, traslucen el influjo de Bouterwek. Al hablar de Cervantes, aparece por primera vez en Francia la concepción germánico-romántica del *Quijote* como libro de trágica melancolía. En lo que Bouterwek ya no podía estar de acuerdo era en los desmesurados elogios de Schlegel a Calderón. Añádase que, a juicio de Sismondi, la siniestra influencia de la Inquisición no hizo sino torcer y violentar el carácter genuino de la literatura española. Calderón se aparta demasiado de la verosimilitud ideal para que el ginebrino, tan conservador en lo sustancial, le encuentre de su gusto [13]. Y eso que éste no se cansaba de repetir —pero en teoría— los argumentos historicistas: cada nación tiene su literatura peculiar y sus propias reglas, sobre todo en el teatro; las tres unidades, sacadas de "un oscurísimo tratado" de Aristóteles, no pueden ser prescriptivas, ni lo han sido nunca, para otros sistemas dramáticos [14]. Como se ve, las opiniones de Sismondi caen en la ambigüedad; su pecado fue adoptar una teoría en la que no creía del todo y que hasta iba en contra de sus gustos conservadores. Ya Stendhal se dio cuenta: "Sismondi está cogido entre dos sistemas opuestos:

¿admirará a Racine o a Shakespeare? Sumido en estas perplejidades, no nos dice a qué partido se inclina su corazón. Quizá a ninguno de ellos" [15]. Pero la Francia de entonces creyó ver en su libro una especie de manifiesto romántico, un agente de la germanización invasora y de la revaloración medieval, y se cebó en él [16].

Dos hombres cargarían con la tarea de poner los cimientos eruditos de la historia de la literatura medieval: Fauriel y su discípulo Ampère.

El primero, Claude Fauriel (1772-1844), es una figura poco menos que legendaria; en vida no publicó casi nada que justificara su inmensa celebridad. En las relaciones con Madame de Staël, Manzoni y —a mayor distancia— los Schlegel, supone una encrucijada de influjos culturales. Su traducción de los cantos populares griegos, *Chants populaires de la Grèce moderne* (2 vols., 1823), no sólo significó una contribución muy oportuna a la causa de la independencia helénica, sino también, con su prólogo, una profesión de fe acerca de la universalidad de la poesía popular. Aquí, lo mismo que en Herder, aparecen netamente diferenciadas la poesía popular y la artística. La popular es "la directa y auténtica expresión del carácter y espíritu nacional... que vive... en el pueblo mismo, y de la vida toda del pueblo". En cuanto a la poesía griega, representa "a un tiempo la verdadera historia nacional de la Grecia moderna y la pintura más fiel sobre las costumbres de sus habitantes". Y aunque Fauriel reconozca que entre los cantares publicados y traducidos por él no hay ninguno anterior a 1600, todavía los entiende como "una continuación, una lenta y gradual transformación de la antigua poesía, y especialmente de la antigua poesía popular existente entre los griegos". Dentro de esa tradición no pudo darse pausa o interrupción alguna. Las otras artes necesitan un cultivo técnico; no así la poesía, que se eleva a la perfección sin más ayuda que su genio virginal y espontáneo: "Y es precisamente esta penuria de arte o imperfecto empleo del arte, es esta especie de contraste o desproporción entre la simplicidad de medios y la plenitud de efectos lo que constituye el prin-

cipal encanto de semejante composición". Por tanto, la poesía popular "participa también... del carácter y privilegios de las obras de la naturaleza" [17]. No se le oculta a Fauriel que estos cantos griegos tienen su parangón en los romances españoles o en las baladas de Escocia y Dinamarca. Tiempo después, trataría de la épica popular rusa y de los espurios manuscritos checos, y hasta esbozaría una historia general de la épica en la que establece —a base de los poemas heroicos sánscritos, homéricos, etc.— tres momentos o fases universales: la de inspiración popular espontánea; la de recitación por cantores especiales; la de difusión escrita y editorial, ya de carácter más reflexivo [18]. El ideal a que aquí se apunta es la historia literaria universal, y en su apoyo se ofrece una erudición inagotable. Aun así, los supuestos de Fauriel son los mismos de los románticos alemanes, salvo en que él prefiere situar el centro de irradiación en los albores de la Edad Media: ahora se trata de Provenza, no del teutónico mundo primigenio *(Urwelt)* de los Grimm.

Lo que investiga principalmente Fauriel es la floración de las literaturas medievales de lengua vernácula, y sobre todo la poesía provenzal y las primitivas letras italianas. Pero los cursos que dio en la Sorbona, por los años treinta y tantos, en su calidad de profesor de literatura extranjera, sólo se imprimieron después de su muerte, y aun así no completos, con los títulos de *Histoire de la poésie provençale* (3 vols., 1846) y *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes* (2 vols., 1854). La lección inaugural del primer curso (1831) subraya: "Todas las literaturas participan... del mismo proceso general por el que la humanidad asciende progresivamente de uno a otro estado, de la niñez a la juventud, de la juventud a la madurez"; "...esta tendencia general se entrecruza o se combina siempre con otras tendencias particulares o secundarias... El clima, el suelo, la situación social, las creencias religiosas, las relaciones comerciales, las secuelas de guerras y conquistas" transforman ese núcleo común e imprimen a cada literatura "su fisonomía local, su individualidad característica" [19]. En la *Histoire de la poésie provençale* se defiende una tesis excesiva, según la cual fue Provenza el foco irradiador de la

nueva civilización y literatura cristiano-secular. La influencia germánica careció de importancia o tuvo signo negativo. Bretones y galeses dejaron en préstamo tan sólo unos cuantos nombres, amén de algunas tradiciones difusas. El influjo árabe sí existió verdaderamente, pero fue bastante externo y afectó a las costumbres más que a la literatura. Así, pues, los provenzales no sólo iniciaron la poesía trovadoresca, sino también la épica medieval, aun cuando esta última no se haya conservado sino en adaptaciones de los franceses del Norte (los *trouvères*), o en versiones alemanas (como el *Parzival* de Wolfram, que este mismo poeta declara haber traducido de una perdida epopeya provenzal de Kyot). La poesía amorosa provenzal debe ser considerada como "la ampliación, transformación y refinamiento sistemático de una literatura anterior más tosca, más natural y popular". En suma, no ya para la literatura italiana, sino para la española, la alemana y la inglesa, fue decisiva la influencia provenzal (en el amplio sentido que le da el autor). Todo este esquema parece haber tomado por modelo las investigaciones de la filología comparada, que se afanaba buscando el proto-indoeuropeo del que habrían salido el francés y el italiano; es decir, se postula la existencia de una primitiva poesía popular que, por ejemplo, ya contendría en su seno a la poesía épica, porque pensar otra cosa sería "una hipótesis contraria al proceso natural del espíritu humano". Por todas partes busca, pues, Fauriel las perdidas huellas de esa originaria poesía popular: incluso un poema monástico de corte virgiliano, el *Waltharius* del monasterio de St. Gall, le sirve de prueba para demostrar las fuentes provenzales de la epopeya; y un himno clerical escrito en latín (siglo IX), el *Canto de los guardas de Módena,* es traído a cuento para atestiguar la supervivencia de las tradiciones populares. También el *alba,* la *ballata* y la *pastorella* son formas venidas del pueblo. Por contra, quedan reducidas al mínimo las tradiciones latinas o germánicas [20]. La erudición moderna, que se ha mostrado adversa a los supuestos de Fauriel, no ha conseguido, sin embargo, resolver estos problemas a satisfacción de todos. Sigue habiendo un fondo sustancialmente verdadero en las teorías románticas sobre la poesía popular; no basta para refutarlas ridiculizar el

apasionamiento de Fauriel, tan inclinado a localizar en el Sur de Francia todas las manifestaciones importantes.

El curso dedicado a Dante (1833-1835) reanuda el tema de la proyección provenzal sobre la literatura italiana. Se entretiene Fauriel hablando de la situación política en Italia, la constitución de aquellas repúblicas, y la florentina en particular, antes de estudiar la biografía de Dante, la difusión de la poesía provenzal y los primeros poemas del amor cortés. El análisis de la *Divina Comedia* sólo se ha conservado fragmentariamente. Fauriel acentúa las aspiraciones intelectuales de Dante, alma no tocada todavía por los modernos conflictos entre poesía y ciencia. Pero rechaza de plano las tentativas de reducir la *Comedia* a pura alegoría, "la más fría, la más postiza y falsa de todas las formas poéticas". En ese poema la figura central es Beatriz, como su motivo principal es "la noble confesión de sus infidelidades [las de Dante] a la memoria de la amada". Otros capítulos dan una excelente interpretación de cómo transformó Dante las figuras de la mitología clásica (Caronte, Cerbero, etc.) para adaptarlas a su cuadro cristiano. Sostiene Fauriel también que los sucesos culminantes de historias tales como las de Francesca da Rimini, Ugolino y Sordello son procesos indemostrables ocurridos en la libre fantasía del poeta [21]. Y si en la descripción del marco y circunstancias históricas resulta algo prolijo el crítico francés, al menos la modifica reconociendo la experiencia personal y la fuerza inventiva de Dante. Desgraciadamente, el segundo volumen de su libro lo llena por entero una historia —anticuada— de la lengua italiana. En conjunto, estas lecciones nos dejan una imagen pálida y empobrecida del erudito a quien Sainte-Beuve, Renan, Ampère, Ozanam y otros exaltaron como *magnus parens* de la investigación literaria francesa. Decía Renan que Fauriel "creó en Francia realmente la literatura comparada y la ciencia de los orígenes literarios, ese punto de vista que entiende la literatura como una ciencia histórica y que es sin disputa muy superior a la ramplona y estrecha crítica literaria de La Harpe, Geoffroy y Petitot, e incluso a la de Marmontel y Voltaire" [22].

Jean-Jacques Ampère (1800-1864) está estrechamente emparentado con Fauriel en cuanto a actitudes y preocupaciones. Como éste, nos produce también cierta impresión de inmadurez, comparando su obra efectiva con sus dotes personales y los prometedores comienzos. Ampère estuvo en Bonn (1826), donde escuchó las lecciones de A. W. Schlegel y B. G. Niebuhr. Antes del viaje a Alemania había publicado un artículo sobre Goethe que daba mucha importancia a su originalidad y espíritu nacional, a la variedad de sus obras y a cómo fueron éstas surgiendo de su propia evolución espiritual: "Cada una de estas obras corresponde a cierta disposición de su alma o de su espíritu; en ellas hay que buscar la historia de los sentimientos y sucesos que colmaron su existencia". Advierte Ampère la continuidad que liga a dos personajes goethianos, Werther y Tasso; encuentra delicadezas cristianas y un refinamiento muy moderno en Ifigenia; ve a Egmont como figura muy próxima al corazón de su autor. Su propio método crítico lo define como "punto de vista histórico... que no busca más que a Goethe en sus obras" [23]. No es de extrañar que Goethe tradujese este artículo, invitase a comer al joven en Weimar y tuviese frases halagadoras para él en sus conversaciones con Eckermann [24]. Durante su estancia en Alemania, Ampère escribió artículos encomiásticos sobre Tieck, Hoffmann y Chamisso. Pero no es que se propusiera remedar los pasos de Madame de Staël; lo que ansiaba era ser un erudito, un filólogo como los Grimm (a quienes, por cierto, visitó en Kassel). De Alemania pasó a hacer un recorrido por tierras escandinavas que le dio motivo para varios trabajos acerca de Holberg, Oehlenschläger y el grupo romántico sueco, como también, más tarde, para artículos sobre los *Eddas,* las sagas y las baladas danesas. Y todavía tuvo tiempo, inspirado por una breve visita a Praga, de dar un vistazo a la antigua historia y poesía de los checos [25].

Fortalecido de este modo, Ampère se propuso, en su *Discours sur l'histoire de la poésie* (1830), llevar a cabo un ambicioso programa. La ciencia de la literatura comprende dos partes: la filosófica y la histórica. Pero la filosofía de la literatura y de las artes ha de ir brotando de la historia comparada de las diversas manifestaciones artís-

tico-literarias que ofrecen todos los pueblos. Por tanto, el siguiente punto del programa será la historia literaria, y lo más urgente el recorrido histórico por las literaturas nórdicas. Hemos de ir conociendo las distintas fases por que atravesaron el alma y la fantasía humanas. De ese modo cumpliremos la gran tarea de nuestro tiempo: entender y reconstruir las más diversas épocas. El objetivo final es escribir una historia completa de la humanidad. Y Ampère va describiendo los varios estadios de este proceso crítico. Lo primero de todo será la crítica filológica, pero sin olvidar en ningún momento que sólo tendremos derecho a emitir un juicio después de comprender en toda su plenitud el íntimo sentido de las obras concretas. Hará falta, pues, conocer bien la sociedad en que vivió el artista: raza, tierra, lengua, costumbres, artes, filosofía, religión, forma de gobierno. Para valorar justamente a un artista debemos desterrarnos por entero de nosotros mismos, situarnos imaginativamente en el círculo de hábitos y costumbres en que aquél vivió. Hay que rastrear vinculaciones, causas y efectos. Como se hace en botánica o en zoología, importa buscar series cronológicas y familias naturales en vez de divisiones más o menos arbitrarias. Y como en la geología, cada una de las grandes épocas de la historia poética se corresponderá con una de las grandes fases de la civilización. En un principio la poesía, omnipresente, lo llenaba todo y el poeta no hacía sino expresar el pensamiento colectivo: "En tales tiempos el verdadero individuo es la raza, la tribu. El poeta es la voz de ese individuo colectivo y nada más que eso". Pero en los tiempos modernos el individuo se destaca y aparta de la multitud. Su modo de ser y su educación tienen una importancia decisiva. Es misión nuestra simpatizar con el poeta, pero también juzgarle críticamente: "Esta crítica es fecunda y constructiva...; tan respetuosa con el genio como severa con los errores, admira sin reservas y condena con plena independencia de juicio". Obligación del crítico es valorar a los poetas, distinguiendo entre ellos a los que mejor hayan sabido encarnar lo esencial de la época, crear sus tipos ideales, reflejar su imagen. Pero la buena crítica escasea muchísimo; abundan

más los grandes artistas que los grandes críticos. A estos últimos les toca el ir formando un espléndido museo de monumentos [26].

Al leer este discurso es cuando comprendemos por qué Sainte-Beuve —que conoció a Ampère en ese mismo año (1830)— se consideraba "discípulo de Ampère en algunos aspectos", por qué asistía regularmente a sus clases y aseguraba que, gracias a él, podía liberarse de la crítica meramente anecdótica y biográfica [27]. Es que en ambos autores se da, efectivamente, el mismo equilibrio entre simpatía y crítica, entre psicología e historia.

Sin embargo, con su obra posterior se ganó Ampère el título de "segundo Fauriel", porque, dejando a un lado sus primeros planes universalistas y orientados a lo nórdico, se entregó a investigaciones de primera mano que le llevarían a escribir la primera historia de la literatura francesa de largo aliento, a partir de sus más oscuros orígenes. Esta *Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle* (2 volúmenes, 1839-1840) comienza, como reconoce el propio autor, con la edad antediluviana: con la aparición de los iberos, celtas, fenicios y griegos sobre suelo francés. Debemos —nos dice— "hundirnos en estas tinieblas creadoras..., en este fecundo caos del que nacerá un mundo". Luego, poco a poco, vamos conociendo a los escritores romanos nacidos en suelo galo (Lactancio, Ausonio) y asistimos a la cristianización de la Galia, a las luchas contra los invasores germanos y al nacimiento de una nueva civilización que, pese a todo, llevará siempre dentro de sí "la vía romana, el suelo romano". Vemos, pues, cómo ha pasado Ampère desde aquellas primeras concepciones sobre la poesía popular a sentir la continuidad de la tradición latina y a exaltar la unidad local de la Francia antigua. Los dos tomos de su libro tratan casi enteramente de la literatura escrita en latín. Se nos propone ahora la tesis de los tres renacimientos: el carolingio del siglo IX, el de finales del XI y, por último, el Renacimiento por antonomasia, que vino de Italia en el siglo XVI [28]. Aun entre este aluvión de escritos históricos y teológicos, anónimos en su mayoría, Ampère nunca pierde de vista la individualidad del artista. A propósito de Sidonio Apolinar, le sorprende encontrarse con hombre semejante en

medio de esa sociedad y ese siglo, y rectifica el dicho de que "la literatura es la expresión de la sociedad". No: la literatura "suele expresar más bien lo que permanece oculto...; es un confidente que nos revela lo pensado y sentido en secreto, lo que estaba latente, contenido. Es como esos ecos que repiten a lo lejos palabras dichas muy bajito. A veces manifiesta la literatura no tanto la soberanía de un hecho como la reacción contraria a él. Expresa deseos, anhelos, cierto ideal que habita en el fondo del alma. Además, no siempre constituye la voz del momento mismo en que se expresa; hay veces en que es la resonancia de lo que fue, el postrer suspiro de lo que está muriendo, el primer vagido de lo que quiere vivir" [29].

Ampère se entretuvo demasiado en aquel oscuro período. Su libro inmediato, *Histoire de la littérature française au Moyen Âge comparée aux littératures étrangères* (1841), no responde realmente a tan prometedor título, pues sólo contiene una "Histoire de la formation de la langue française", que había de ser el tomo primero de una nueva serie. Este tomo, ocupado por un tratado filológico hoy envejecido, lleva un largo prólogo donde se pasa revista a la literatura medieval francesa. Los siglos XII, XIII y XIV son considerados como representantes de la formación, plenitud y decadencia literarias, respectivamente. De cuando en cuando se establecen paralelos con las manifestaciones de otros países, o con las varias fases de la arquitectura gótica. También examina Ampère los diversos géneros de la literatura francesa y su proyección en el extranjero. Pero sigue con excesiva docilidad la tesis de la supremacía provenzal, defendida por Fauriel, y se le ve indeciso ante problemas como el influjo de los árabes, o las diferencias entre *chanson de geste* y novela caballeresca.

La proyectada continuación de esta obra hemos de reconstruirla a base de los artículos que dedicó Ampère al *Roman de la Rose,* a Joinville y a Amyot [30]. Con todo, no pasó del estado fragmentario tan ambicioso proyecto, porque nuestro autor, desilusionado por la fría acogida dispensada a los primeros tomos (cosa natural, dada su índole erudita y filológica), se entregó a otras materias, y en particular a la historia de Roma.

De estos nuevos intereses nacería un libro sugestivo, *La Grèce, Rome et Dante: Études littéraires d'après nature* (1848), estructurado como "critique en voyage". Su lema es "comparar el arte con la realidad que lo inspiró y explicarlo según esa misma realidad". Los poetas griegos son estudiados en su propio paisaje. A Dante se le sigue —en un "viaje dantesco"— desde Florencia a Rávena, conforme a la creencia de que "es bueno ver lo que vio el poeta, vivir donde él vivió" [31].

Pero la gran *Historia* de Ampère se quedó empantanada en los siglos oscuros. Ni la intuición teorética ni la clara visión histórica pudieron infundir vida a aquellos materiales. Tampoco lograron sazón las finas indicaciones del programa primero, ni los tempranos frutos críticos visibles en los ensayos de tema alemán. La obra de Ampère no ha tenido fuerzas para resistir las acometidas del tiempo, pero al menos constituyó un estímulo eficaz para Sainte-Beuve y la legión de investigadores especializados en la antigua literatura francesa.

Lo mismo Fauriel que Ampère fueron eclipsados en su tiempo por los éxitos de Abel François Villemain (1790-1870), a quien proclamaron padre de la historia literaria Brunetière, Chasles, etc., olvidándose de Sismondi y de tantos ingleses, alemanes e italianos anteriores [32]. Sin embargo, Villemain nos parece de un frío academicismo a lo largo de casi toda su producción: tanto en los pomposos panegíricos de Montaigne y Montesquieu con que empezó su carrera como en las biografías, mortecinas y mal informadas, de Shakespeare, Milton, Pope, Thomson y Byron, o en tantas disertaciones sobre la novela griega, la elocuencia cristiana, las oraciones fúnebres, etc. [33]. Siempre que quiere elevar el tono, resulta convencional, estirado, difuso, campanudo y cauteloso hasta más no poder. Tan sólo da impresión de vida el temprano *Tableau de la littérature française au XVIIIe siècle* (4 vols., 1828-1829), que es una transcripción, revisada, de sus lecciones de la Sorbona, acogidas con éxito delirante. Aun aquí, el autor se permite fantásticos arrebatos oratorios y ciertas alusiones políticas, llegando hasta a poner en letra de molde las reacciones de

sus oyentes ("cálidos aplausos", "risas", etc.). Cierto que este análisis del siglo XVIII francés atestigua lo bien que conocía Villemain los principales textos. Pero, como casi todos los franceses de la época, adopta una actitud cauta, antirrevolucionaria, frente a cualquier cuestión ideológica. Poco de nuevo dice sobre las ideas y con frecuencia parece como si violentara la justa medida para pintarnos caricaturas en vez de hombres. De ahí el desprecio por la *Enciclopedia,* el tajante desdén hacia Diderot. Lo que primordialmente interesa a Villemain es el contraste entre el siglo XVII, saturado de religión, antigüedad y monarquía, y el XVIII, dominado por el escepticismo, la imitación de las literaturas modernas y el ansia de reformas políticas [34]. En un ensayo posterior se preguntaría si acaso la crítica literaria y las cuestiones del gusto no constituyen "un apéndice de la historia social", y sostendría que toda literatura positivamente grande está entretejida con los intereses morales —más amplios— de su sociedad [35]. Pero en el *Tableau* queda más que nebulosa la dependencia efectiva de lo literario con respecto a lo social. El prosaísmo del *Gil Blas* puede ser atribuido alguna vez al "sello del tiempo, al espíritu de esos últimos años del reinado de Luis XIV". No obstante, Villemain suele contentarse con entremezclar biografía, crítica (de tono algo liberal, aunque todavía resueltamente conservador) e historia política. Lo que resulta nuevo y meritorio en sus lecciones es el intento de vincular la literatura patria a las otras de Europa para mostrar "la contraproyección del genio francés en el extranjero y su influjo sobre varias célebres producciones de Inglaterra e Italia". Aspira Villemain a hacer ver, "mediante un estudio comparativo, lo que el espíritu francés ha recibido de las literaturas extranjeras y lo que, a cambio, les ha prestado a éstas", a describir "el fuego cruzado" entre Inglaterra y Francia [36]. Los resultados no llegan ni de lejos a lo prometido; hemos de contentarnos con análisis dispersos sobre unos cuantos autores ingleses, sin que apenas se hable de Italia y Alemania. Pero ya era algo nuevo en un texto francés destacar tan fuertemente la visita de Voltaire a tierras inglesas; caracterizar a Pope, Addison, Bolingbroke,

Swift y otros; estudiar la oratoria parlamentaria británica, con Pitt, Sheridan, Fox y Burke.

Comparado con las lecciones sobre el siglo XVIII, el *Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Espagne et en Angleterre* (2 volúmenes, 1830) acusa mayores deficiencias de simpatía y saber. Estas nuevas lecciones, que precedieron —no lo olvidemos— a las publicaciones de Fauriel y Ampère, resultan más trabadas que la serie dieciochesca gracias a su defensa del nuevo historicismo. Villemain se declara crítico "ecléctico" y lo explica así: "Nosotros amamos todo cuanto sea bello, nuevo e ingenioso, sin parar mientes en la escuela de que proceda. Y hasta creemos que ninguna falta hace pertenecer a determinada escuela, ni aun a la del genio". La crítica moderna se caracteriza por ascender hasta los primeros orígenes, por desentrañar los préstamos entre unas y otras literaturas, por centrar su atención en el "tipo más expresivo y feliz" de cada época. Así, la *Divina Comedia* es "el más completo monumento de la imaginación y las creencias de un pueblo". Villemain desconfía de todo esquema evolutivo demasiado rígido y de cualquier historia psicológica de una raza, venga de Vico o de los alemanes. A su juicio, es falso que haya un cercano paralelismo entre antigüedad y Edad Media en su declinar y caída. Los autores medievales —asegura con actitud antirromántica— son los herederos de griegos y romanos. En los juicios críticos Villemain se niega a dejarse arrastrar por los nuevos fervores: "Aun cuando podamos discutir, con exactitud de eruditos, lo que mejor conviene a cada época, no es que nos dejemos seducir por nuestras propias palabras. Ni nos engañamos ni engañamos a los demás". Para él, "no engañarse" significa aferrarse con todas las fuerzas a los gustos clásicos: "Sea cual fuere el genio afortunado de un escritor de esos viejos tiempos, siempre queda en él como un regusto gótico y extravagante"; "la verdadera poesía, en Francia al menos, nunca fue contemporánea sino del buen gusto". Nada más lamentable, deplora, que rebajar a los grandes poetas franceses en provecho de ingleses y alemanes. Goethe es un espíritu artificioso, alejandrino, "sutilmente natural, laboriosamente temerario". Byron hace ascos a la vida, con

"repugnancia de erudito" [37]. En cuanto a Shakespeare, tiene verdadera grandeza, pero "es coto de los ingleses y con ellos debe quedarse". Cuando más gusta Shakespeare a nuestro crítico es cuando le permite demostrar que es un autor "eminentemente clásico" y que hasta "coincide con Eurípides" [38].

En una historia general de la crítica cabe emparejar la postura de Villemain con la de Thomas Warton: en los dos se dan los mismos gustos neoclásicos, compatibles con un interés erudito, pero subordinado al anterior, hacia otras tendencias y tradiciones. Era natural que Villemain llegase a secretario perpetuo de la Academia Francesa y tuviese a su cargo redactar —por espacio de once años (1846-1856)— los discursos con que se solemnizaba la entrega anual de premios [39].

Philarète Chasles (1798-1873) es el primer crítico francés de fisonomía genuinamente cosmopolita. Cajista en Londres durante años (1817-1823), siguió después una larga carrera de periodista literario dentro de la *Revue Britannique* —donde se extractaba lo publicado en revistas inglesas— y del *Journal des Débats*; desde 1841 fue profesor de lenguas y literaturas germánicas (entre ellas la inglesa) en el "Collège de France". Sus artículos impresos en libro suman una treintena de tomos, sin contar prólogos, colaboraciones y los innúmeros trabajos que duermen en archivos periodísticos. Chasles inició sus estudios de literatura francesa, casi siempre orientados hacia los siglos XVI y XIX, con el *Tableau de la marche et des progrès de la littérature française au XVIe siècle* (1828), obra galardonada por la Academia en aquel concurso al que Sainte-Beuve pensó enviar su libro sobre el mismo tema. Pero en los ensayos de Chasles apenas queda país o asunto por tocar: la literatura clásica, la inglesa desde el Renacimiento, la norteamericana (con sus costumbres) y la alemana, sin que falte alguna que otra pasada por los dominios españoles e italianos [40]. Ante nosotros se desenvuelve un enorme mapa literario de Occidente, donde lo que más destaca son las conexiones e influjos mutuos entre las varias literaturas, aspecto que puede servir como puente tendido entre los siglos, según nuestro crítico: "Bayle el pro-

testante enlaza con Montaigne el católico; el gibelino Dante, con los servidores del amor provenzal; Molière da la mano a Terencio". Para estudiar a fondo la literatura es preciso estudiar también la política, la religión, la sociedad misma; de otra forma la crítica literaria se convertiría en "un laberinto en tinieblas" [41]. El ideal perseguido es una historia general del espíritu. La literatura en cuanto manifestación artística acaba por reducirse a pura historia.

Chasles encuentra su fuente de inspiración en la simpatía universal, lejos de todo exclusivismo; a este propósito recuerda "la armonía de las variadas obras del espíritu, la *Welt-Literatur* de que hablaba Goethe; es decir, la conciliación de los más dispares puntos de vista". A Francia le corresponde cumplir la función del "gran simpático" [42], o sea, acoger las ideas nuevas, transformarlas y difundirlas a todos los vientos. Pero Chasles no deja de reconocer que los verdaderos iniciadores de esta corriente fueron los críticos alemanes, como tampoco olvida a los románticos ingleses. Alemania "es el único país que ha buscado para su Crítica los más amplios fundamentos, el único donde se ha tenido en cuenta el genio de cada nación, donde se ha comprendido la inmensa variedad de la naturaleza humana y su influjo sobre las artes, donde se ha aceptado que la idea de cada pueblo vive sujeta a transformaciones políticas y sociales, donde sucesivamente han sido admiradas las mil formas que *lo bello* y *lo ideal* pueden revestir en su progresión a lo largo de la historia" [43]. En el catálogo de los críticos más grandes figuran Coleridge (a quien Chasles visitó en Highgate), Hazlitt, Villemain, A. W. Schlegel y Sainte-Beuve. Y en otro lugar se elogia a Lamb: "El primero de los críticos modernos... que ha penetrado profundamente en el estudio de la lengua antigua y en los autores ingleses del siglo XVI". Chasles anhelaba "el espíritu más vasto..., el que lo conciliara todo" [44].

No es posible negarlo: Chasles se propone objetivos de enorme alcance; dispone de una información caudalosa, si bien anticuada y falta de rigor muchas veces; abunda en atisbos y observaciones nuevas y agudas para su tiempo; aplica con gran facilidad vinculaciones, cotejos, amplísimas comparaciones. Y, sin embargo, resulta difícil se-

ñalar un solo ensayo suyo acabado. La mayoría de ellos, prolijos, empedrados de citas, escuetamente informativos o descriptivos, no consiguen elevarse sobre la fugacidad del periodismo literario o de la interpretación cultural. Hay excepciones, pero creemos que muy contadas. Destaquemos la brillante reseña del *Hernani* (1830), donde se admite que Hugo no llegó a emanciparse del sistema dramático francés, sino que se ejercitó en "comprimir violentamente los resortes empleados hasta aquí por la escena. No la ha modificado en absoluto; la ha hecho multiplicarse por sí misma" [45]. Podríamos añadir la nota necrológica sobre Balzac —Chasles estuvo asociado con él y le ayudó a montar el lenguaje seudorrabelesiano de *Contes drolatiques*—, donde acuñó la célebre frase de que Balzac era un visionario *(un voyant)*, frase recogida por Sainte-Beuve y desenvuelta recientemente [46]. Tenemos también la hábil defensa de la *Phèdre* de Racine frente a los reparos formulados por A. W. Schlegel, a quien se le rectifica en su comparación de dicha obra con el *Hipólito* de Eurípides [47]. Igualmente, era meritorio para aquella época el paralelo establecido entre Shakespeare y Montaigne: Shakespeare se presenta como "un poeta escéptico, un observador sereno y muchas veces cruel, hermano de Montaigne y tocado de una piedad algo irónica hacia los hombres" [48]. Fue Chasles uno de los primeros críticos de Francia que elogiaron a Jean Paul y a Heine. Curiosidades interesantes son, además, el análisis de los libros iniciales de Melville, o la rápida visión de Hölderlin, con la razón perdida, en Tubinga (1840) [49].

Una antología inteligente podría reanimar la fama de Chasles, pero nunca se contará éste entre los grandes críticos. Falla en las confrontaciones decisivas, pues carece de fuerza y de personalidad, cosas que no se remedian con el sólido saber ni con la agudeza teórica. Sus teorías literarias resultan vagas y deshilvanadas. Al no admitir separación de ninguna clase entre literatura e historia social, Chasles quedaba incapacitado para concentrarse plenamente en el objeto literario y tampoco podía enfrentarse con las cuestiones sociológicas tocantes al arte. Por un lado se duele del escepticismo de Sainte-Beuve, al que opone "la más profunda fe en la causalidad"; por otro, le repugna

el determinismo de Taine, al que rebate diciendo que "la esencia del alma es la libertad, y la libertad es la vida" [50]. Una solución intermedia entre esas dos sería defendible, y hasta acaso la más justa, pero él ni la formula ni la solventa como es debido. De igual modo, los gustos de Chasles oscilaban entre el desbordado entusiasmo por los grandes clásicos franceses y la estimación no ya sólo de Shakespeare, sino de Calderón, de Rabelais y aun de Jean Paul (cuyo *Titan* tradujo) y Carlo Gozzi. En su obra la simpatía historicista desemboca en relativismo indiferente, en desvío de todo canon y, consecuentemente, en anulación de la crítica. Chasles estaba falto de norte orientador, de convicciones firmes. Y acabó totalmente eclipsado por Sainte-Beuve, su adversario, que le superaba en personalidad, en registros sensibles y en rigor. En un comienzo habían sido amigos, pero luego Chasles se distanció de Sainte-Beuve al ver en él un gran veleidoso, "traidor por principio", "donjuanesco conquistador del harén intelectual" [51], mientras que a sí mismo se consideraba fidelísimo a sus ideas y absolutamente honesto. Mas ¿qué otra causa podía traicionar Chasles sino el cosmopolitismo cultural, es decir, un relativismo tolerante y generoso que cabe mantener indefinidamente, en cualquier ocasión y circunstancia?

El flamante historicismo, más abierto a perspectivas internacionales, más comprensivo con otras formas artísticas, no consiguió cantar victoria completa en su tiempo. Extinguida la polémica entre clásicos y románticos —a la que pondría burlesco epitafio Musset en sus ingeniosas *Lettres de Dupuis et Cotonet* (1836)—, sobrevino una reacción favorable al clasicismo. Mientras el estreno de *Les Burgraves* (1843) de Victor Hugo constituía un ruidoso fracaso, causaban honda impresión en el público el repertorio antiguo interpretado por la actriz Rachel y una tragedia "clásica" de Ponsard, *Lucrèce* (1838). Dentro de la crítica la reacción estuvo representada principalmente por el periodista polémico Gustave Planche y, de modo más temible, por los historiadores de la literatura Saint-Marc Girardin y Désiré Nisard.

Planche (1808-1857) irrumpió en la vida literaria como enemigo declarado de Sainte-Beuve y ya se observa su actitud retadora al

bautizar una colección de ensayos con el título de *Portraits littéraires* (1836), el mismo escogido por su antagonista. Hoy día, sin embargo, no se le recuerda más que como furibundo debelador del drama romántico. Objeto de su saña fue el teatro victorhuguesco, donde a su juicio se viola flagrantemente el sentido histórico y la naturaleza humana. También *Notre Dame de Paris* tiene de malo el trocar la emoción profunda por la caja de "sorpresas": "Piedras y telas son los principales personajes de este libro, por no decir los únicos". Y el *Ruy Blas* es "un pueril hacinamiento de escenas imposibles..., un acto de locura" [52]. Varapalos no menores propina Planche a Chateaubriand. *Les Martyrs* se cae de las manos; el *Ensayo sobre la literatura inglesa* es incoherente y de pobre erudición; la traducción del *Paraíso perdido,* un ejercicio escolar con errores de bulto. "Chateaubriand se parapeta detrás de Shakespeare y Milton para respirar a sus anchas el incienso que a sí mismo se encendía" [53]. Y Lamartine, Vigny y tantos otros corren análoga suerte o muy parecida. Planche se hace siempre las mismas elementales preguntas: ¿Esta obra refleja fielmente la realidad? ¿Es verosímil? ¿Es moral? ¿Tiene coherencia? No le creamos por eso un clasicista de los que idolatraban el siglo XVII o defendían las reglas a capa y espada. Era, más bien, un ardoroso e independiente portavoz del "buen sentido", cosa que de hecho viene a suponer la total negación de la imaginación y la poesía.

En su teoría de la crítica Planche reitera una y otra vez la necesidad de ser duro e imparcial, centinela incansable de las letras. Si se queja de otros tipos de crítica —la comercial, la erudita, la de simple entretenimiento, la ingeniosa y paradójica, la que todo lo aplaude—, sólo lo hace para esgrimir en contraste la suya propia, de juez severísimo [54]. El choque con Sainte-Beuve, de larga y lenta gestación, adquiriría su máxima virulencia en la reseña que Planche dedicó a las *Causeries du lundi* (1851). Eso de que Sainte-Beuve haya renegado de sus primeros ídolos le parece a su adversario justa expiación por los desaforados elogios que antes había prodigado aquél a los poetas románticos: "Admito la sinceridad tanto en los reproches como en las

alabanzas, pero en esta movilidad de juicio no veo otra cosa, lisa y llanamente, que una enfermedad moral" [55].

Esta rigidez o firmeza de Planche, que podría ser admirable como rasgo de carácter, no corre parejas, por desgracia, con su penetración crítica efectiva. Los altos dechados que invoca los olvida luego a cada paso, y no sólo a propósito de George Sand (a quien tanto admiraba, entre otras cosas por motivos personales), sino también de Béranger y de medianías como Barbier y Jules Sandeau. Planche vivió algún tiempo en Inglaterra (1835), pero no pasa de periodístico cuanto escribió sobre la literatura de ese país. El artículo sobre Fielding es copia inconfesada del redactado por Walter Scott (en su versión francesa). El panegírico en favor de Bulwer y de su *Eugene Aram,* donde llega a compararse a este autor con Eurípides y Shakespeare, lo mismo que la atención concedida a Henry Mackenzie, más revelan penuria de sentido crítico que estrechez neoclásica [56]. Verdad es que Planche supo admirar cosas de mayor categoría (*Manon Lescaut, Adolphe* [57], los versos de Chénier), pero sus ensayos suelen limitarse, si se trata de novelas, a contar el argumento y hablar de los personajes; o bien, si lo elegido son poemas, a ordenarlos según su género y sus presuntas excelencias. Pese a sus ínfulas lógicas, Planche era hombre desmañado en los análisis, falto de talento caracterizador y hasta casi ayuno de toda sensibilidad. Se le recordará únicamente como espécimen del crítico combativo y luchador (tipo censurado injustamente muchas veces, hay que reconocerlo). Donde más útil resultó su labor fue al condenar las extravagancias de los poetas románticos.

Mayores éxitos que el bohemio y solitario Planche alcanzó Saint-Marc Girardin (1801-1873). Durante treinta años, en sus clases de la Sorbona atestadas de alumnos —más del millar a veces—, machacó por meterles en la cabeza la misma tesis: la literatura moderna es inmoral y socialmente peligrosa; incita a desamar la vida, al suicidio. En cambio, la literatura clásica grecolatina o francesa es algo muy grande y tan intachable en lo ético como en lo social. Girardin aprendió su método, evidentemente, en el *Génie du Christianisme* de Cha-

teaubriand, aunque se diferencie de éste en no dejar ni una vez bienparados a los modernos en el cotejo con los antiguos. Su popularísimo *Cours de littérature dramatique* (5 vols., 1843, 1849, 1855, 1860, 1868) arranca de una idea excelente: "Cada sentimiento tiene su historia, y muy curiosa por cierto, pues constituye un compendio, digámoslo así, de la historia de la humanidad. Aunque los sentimientos del corazón humano nunca cambian, dejan su huella en ellos, sin embargo, las revoluciones religiosas y políticas que ocurren en el mundo" [58]. Desgraciadamente, Girardin no era historiador, sino un moralista que yuxtapone el suicidio de Dido y el de Chatterton (en el drama de Vigny), compara el amor paternal del viejo Horacio (en la tragedia de Corneille) con el de Triboulet (en *Le Roi s'amuse* de V. Hugo), o contrapone la ingratitud filial pintada en *Edipo en Colono* a la de Regan y Goneril. No se daba cuenta de que, arrancadas del contexto dramático, abstracciones como "amor paternal" o "celos" pierden todo su sentido, ni de que nada gana la crítica con dar ventaja a Horacio sobre Triboulet, o con reprochar a Blanche, hija de éste, su desatinado amor [59]. La moralidad que predica Girardin es una moralidad estrecha y burguesa, arrimada a lo doméstico y familiar, a los sentimientos tranquilos, a la moderación, y tan pagada de sí que le valió a su autor ser considerado como modelo burgués del *juste milieu,* a la vez que sirvió de provechosa lección a Sainte-Beuve y a De Sanctis [60]. Pese a todo, hemos de confesar que la *Historia* de Girardin (en particular los tomos últimos, publicados en tiempos de Napoleón III, cuando ya el romanticismo no constituía un peligro social) abunda en agudas, ingeniosas y amenas observaciones de tipo psicológico o moral, dispuestas según temas o motivos como los de "El amor conyugal en Shakespeare", "Los celos en Molière", "La adúltera arrepentida", etc.

Al igual que Planche y Girardin, también Désiré Nisard (1806-1888) comenzó combatiendo la literatura de la época. Su folleto *Contre la littérature facile* (1833) toma por blanco la novela sensacionalista, la novela histórica y su falso medievalismo, el drama romántico y sus sangrientos oropeles [61]. Pero esta obrita no era sino el anun-

cio de los formidables *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (2 vols., 1834), donde la despiadada crítica a que son sometidos los autores latinos de la Edad de Plata (Fedro, Séneca, Persio, Estacio, Marcial, Juvenal y Lucano) sirve de base para condenar expresamente la literatura de los tiempos modernos [62]. Tres períodos distingue Nisard en la historia de la poesía: el de los primitivos, con Homero, Dante y Shakespeare; el de los hombres de letras, con Virgilio como representante, y el de los versificadores eruditos, que es el que particularmente caracteriza en su libro. La poesía francesa moderna se encuentra en una fase de parecida decadencia a la que atravesó la tardía antigüedad, y presenta los mismos síntomas: flaqueza moral, apego a exterioridades descriptivas, violencia, estilo barroquizante, oscuridad, imprecisión [63]. El libro de Nisard tiene grandísima importancia histórica, pues con él se iniciaron las polémicas y discusiones en torno a la "decadencia" de las letras francesas (que pronto encontraría defensores en figuras como Gautier y Baudelaire).

En dicha obra (de literatura latina al fin) los ataques a los escritores del tiempo se formulaban todavía en términos muy generales. Donde aparecen personalizados en grandes nombres del romanticismo francés es en dos ensayos de fecha posterior (1836-1837), dedicados a Hugo y a Lamartine, respectivamente. A Victor Hugo se le echa en cara esa "lengua suya que, en el afán de pintarlo todo, trueca realidades por imágenes y pensamientos por colores; lengua abigarrada, deslumbrante, que se ve palpablemente con los ojos del cuerpo: paleta arrojada sobre el lienzo y no cuadro verdadero". Hugo es todo descripción material y brillante espectáculo, pero su corazón está seco y su fantasía sólo a lo sensual se apega. No hay en sus obras sitio para la razón, ni propósito cierto, ni gusto, ni sentido crítico; únicamente una fantasía desbocada y tiránica. En cuanto a Lamartine, es un poeta difuso, genérico, tan falto de autocrítica como saturado de un panteísmo confuso, de un humanitarismo sentimental y efusivo [64].

Estos briosos ensayos dejaban ya entrever la concepción básica de la historia y de la poesía que iba a animar la obra mayor de Nisard, la *Histoire de la littérature française* (vols. I-II, 1844; III, 1849; IV,

1861). Se trata de la primera historia completa de la literatura francesa: concebida con verdadera unidad de espíritu, claramente estructurada, conducida sin desmayos hasta su fin. Tanto en ella como en la favorable reseña sobre Girardin (1849) opone Nisard su idea de la crítica e historia literarias a las otras dos corrientes de la época: la que, como nueva forma de la historia general, aplica su estudio a los influjos recíprocos entre sociedad y escritor (o sea, la corriente representada por Villemain), y aquella otra, basada en semblanzas biográficas, que se interesa sobre todo por las variantes de la vida individual (parece aludirse aquí a Sainte-Beuve). Nisard persigue otros fines, que son liberar a las obras del tirano "cada cual con sus gustos" y hacer que la crítica se convierta en "una ciencia exacta" [65]. Para ello se propone un triple ideal con que medir cualquier obra y autor: el del espíritu universal humano, el del particular genio de Francia y el de la lengua francesa. Cuanto se conforme a dichos ideales será bueno y plausible; cuanto se desvíe de ellos, malo y reprobable. Sólo en la Francia del siglo XVII se encuentra la síntesis de tipología tan ideal, ya que en aquella edad dorada la literatura acertó a reflejar el justo equilibrio de las facultades humanas y la razón impuso su imperio sobre la fantasía y el sentimiento; por el contrario, las literaturas del Norte, con su preferencia por el localismo y por los rasgos individuales, se apartan de la necesaria universalidad. Toda la crítica de Nisard está impregnada de esta imagen del hombre como ente idealizado, universal, razonable, armónico, señor de sus emociones y su fantasía. Lengua y estilo han de satisfacer también el requisito de la universalidad ideal: "Cabalmente, es en estas necesarias semejanzas de los estilos dentro de las diferencias de los asuntos o del genio peculiar de los grandes escritores donde radica la belleza de nuestra literatura: es la unidad de la lengua en medio de la diversidad de las obras. Desafío al crítico más sagaz a que señale el autor de un pensamiento perfectamente expresado (siempre que no se sepa el pasaje de memoria)" [66]. No cabe más rotunda negación de los modelos que actualmente nos mueven: lo característico, lo individualizado, lo concreto.

Sujeta a ideas tan universales, la historia sólo puede ser entendida como una serie de aproximaciones o desviaciones respecto a ese ideal. El libro de Nisard hace el efecto de una novela privada del mínimo juego de sorpresas, planeada con ojos de absoluta omnisciencia. Todo lo anterior a la edad clásica es mera preparación de ella; todo lo posterior, decadente en más o menos. Y el último tomo (sobre el siglo XVIII) muestra el esquema en toda su desnudez. De la comparación entre los siglos XVIII y XVII resulta algo así como un balance de pérdidas y ganancias, con gran desventaja para el primero. Comienza el libro, que sigue una ordenación por géneros, con la lírica. Las "pérdidas" poéticas quedan demostradas con los pobres versos de Jean-Baptiste Rousseau y de Voltaire; hasta Chénier no encontrará la poesía un verdadero renovador. En cuanto a las "ganancias", ahí está la prosa de Montesquieu, de Voltaire, de Buffon; no la de Rousseau, cuyas quimeras y utopías provocan la indignación del crítico [67]. Las 120 páginas dedicadas a Bossuet, en contraste con las 30 que merece La Fontaine o las 50 de Molière (en el t. III), dejan claro cuál será el enfoque del libro. Nisard dirige sus tiros, como buen conservador militante, contra la "fantasía", a la que tacha de facultad inferior y anárquica. Es la fantasía y sólo ella quien fascina a la multitud y la aleja de las verdades eternas. Así se explica la popularidad alcanzada por Ronsard; así, que el mismo Racine recurra en sus obras a bajos medios de seducción; así, que los románticos modernos halaguen al público con versos de sensuales imágenes [68]. No ve Nisard que, al pensar de esta forma, lo que hace es condenar toda poesía y todo arte; que los modelos a que exhorta son de cariz religioso, ético, intelectual o político en su más amplio sentido; que esa crítica judicial defendida por él frente a la crítica que sólo cata y saborea las bellezas, queda realmente muy lejos de la esfera literaria. La fantasía resulta ser una fuerza levantisca, haragana, innovadora y revolucionaria; el arte, gran amenaza para la sociedad. En suma, Nisard brindó a su época una fórmula con que resucitar el clasicismo, idolatrar ciegamente el siglo XVII y mantener intactos el espíritu y el gusto francés: la

misma fórmula que en lo sustancial comparte Brunetière y que llegará hasta Lasserre y hasta Irving Babbitt.

En Nisard, Planche y Girardin se daban motivos político-morales que explican su actitud clasicista, conservadora. La de Alexandre Vinet (1797-1847) se nutre de profundas raíces religiosas. Nisard era católico y veía en Bossuet al héroe supremo. Vinet es un pastor calvinista de Lausanne que pasa veinte años en Basilea enseñando francés y muere siendo profesor de la Academia de Lausanne. En él los hëroes se llaman Pascal y Port-Royal, y los dechados son clara y rotundamente religiosos. Sus escritos, por lo general lecciones publicadas póstumamente, abarcan toda la literatura francesa desde comienzos del siglo XVII. Puramente expositivos, sembrados de citas sin fin, difusos, sermoneadores y hasta empalagosos a veces, fácil sería desecharlos como pedagogía celosa y anticuada. Ni los grandes elogios de Sainte-Beuve, que conoció a Vinet en Lausanne cuando disertaba sobre Port-Royal, ni los recientes intentos que desde Suiza se han hecho para revalorizarle como moralista y teólogo, viendo en él un "Pascal protestante", bastarían para otorgar a este autor un puesto entre los críticos literarios. Pero hay una obra suya, *Études sur la littérature française au XIXe siècle* (3 vols., 1848), que además de enfrentarse con los principales románticos franceses (Madame de Staël, Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Michelet, Quinet, Sainte-Beuve) desde los ideales de un protestantismo firmemente abrazado y hondamente sentido, nos da una visión de la poesía como símbolo y como revelación que era casi única en el mundo coetáneo de habla francesa.

Durante su estancia en Basilea, Vinet debió de alcanzar algún conocimiento del pensamiento germánico, por más que cite poco a sus autores representativos (Jean Paul, F. Schlegel) y reproche a Goethe su excesiva objetividad y distanciamiento [69]. Sean cuales sean sus fuentes exactas, lo cierto es que él comprendía bien las doctrinas esenciales de la estética idealista alemana: lo universal concreto, la encarnación de lo general en lo particular, la materialización de lo espiritual, la unidad orgánica en que se estructura la perfecta obra de

arte. Sabía también, pese a que se le suela considerar como un "espiritualista", que en el ámbito literario la doctrina de la idea por la idea es tan falsa como la del arte por el arte; que el desprecio por lo particular y concreto atenta contra la naturaleza misma del arte [70]: "Su vocación [la del poeta] no es saber, sino ver. Su facultad personal es la intuición". El poeta ve y comprende con el alma [71]. Vinet toma muy en serio la sabiduría del corazón y, en consecuencia, defiende a Pascal contra Cousin, que le acusaba de profesar un escepticismo radical [72]. Sí, el corazón tiene sus *razones*. De ahí que la poesía sea "la reproducción incesantemente nueva y sorprendente de un misterio siempre invariable", "la más completa y más profunda revelación que el hombre pueda recibir" junto con la gran Revelación misma [73]. Poesía es la Palabra, *le verbe*, de la naturaleza caída. Al poeta le toca rehacer el universo, devolverlo —restaurado— a su prístina gloria [74]. Pero esta revelación que encuentra en el corazón su vía, esta visión intuitiva sólo se logra en poesía mediante el mundo concreto de personajes o de imágenes y metáforas: "La poesía, en general, no define los objetos, sino que los muestra, les da cierta forma... Lo que le pedimos al poeta no es la idea de un objeto: es el objeto mismo, concreto, complejo, vivo" [75]. "La poesía", repite Vinet incesantemente, "nunca vivirá de ideas puras y generalidades...; el lector buscará en ella siempre al individuo para poder encontrarse a sí mismo" [76]. Y las metáforas no son una invención caprichosa; se encuentran "en el fondo del alma... Y colorean la dicción desde dentro, no desde fuera. No se trata de afeites, sino de una encarnación" [77]. En su exaltado panegírico de Milton, Vinet practica todo género de variaciones sobre este concepto de la metáfora, transformadora de lo invisible en visible, de lo abstracto en carne palpable: "La poesía lo materializa todo", individualiza, encarna ideas. Y explícitamente establece un paralelismo con la encarnación de Cristo [78]. De aquí la exaltación del mito en todas sus formas, hasta en la clásica: "Las fábulas de Orfeo y Anfión son la verdad misma: nos llevan al punto de unión entre lo bueno y lo bello, lo real y lo ideal, y hasta podría decirse que a la verdadera razón de la poesía" [79].

Esta concepción de lo universal concreto, del encarnacionismo, viene a unirse en Vinet íntimamente con un penetrante sentido de lo orgánico. Contenido y forma son la misma cosa. Su unidad última depende de la personalidad del autor. Cuanto mayor sea la individualidad, más recia será la unidad interior: "Todo cuanto se ha allegado desde fuera..., todo cuanto, en lugar de crecer como una planta, aparece construido como un edificio, no puede tener, poéticamente, verdad ninguna" [80]. Vinet es el único de los críticos franceses de aquella época que, teóricamente al menos, logró superar la disociación de contenido y forma, de didáctica y formalismo; disociación que sería uno de los mayores azotes de la crítica francesa y no francesa a lo largo del siglo. Desde este plano simbólico-dialéctico todavía puede Vinet sentir una extraña simpatía hacia los sentimentales románticos de su tiempo. Pero también puede criticarlos por razones éticas y religiosas: a Lamartine por su panteísmo, a Madame de Staël por su idealismo nebuloso. O incluso basado en motivos estéticos, siempre que le parezca falsa la concreción, caso de Hugo, o la abstracción, caso de Lamartine. De Lamartine dice ingeniosamente, al final de una reseña: "Todavía se acuerda de una primera visión; día llegará en que se acuerde de haberse acordado" [81].

Cuanto más se aproxima Vinet al pasado, tanto más convencionalmente clásica y moralizante se hace su crítica. Las lecciones sobre el siglo XVIII mantienen una polémica continua contra los *philosophes*. Las dedicadas al XVII son exposiciones escolares amazacotadas, de una oratoria moralizante. Sólo tiene cierto valor el libro *Études sur Blaise Pascal* (1848). Vinet, que da más importancia a la psicología y la ética de Pascal que a su teología y metafísica, trata de hacer a éste menos netamente dualista de lo que afirmaba Cousin. La sabiduría pascaliana de las verdades divinas, sabiduría radicada en el corazón, es auténtica y verdadera, no el desesperado salto mortal desde el escepticismo absoluto a la fe que Cousin pretendía. Inspira la interpretación de Vinet (cuyos aciertos o errores no son de este lugar) el mismo cristianismo razonable, cálido y emotivo que inspira toda su obra. Lo

que le salvó de caer en la pura didáctica fue su comprensión orgánico-simbólica de la poesía.

Charles Magnin (1793-1862) muestra a veces parecida intuición de este simbolismo esencial. Sus escritos medulares —*Les origines du théâtre moderne* (1838), la traducción de las obras dramáticas de Hroswitha (1845) y la *Histoire des marionettes en Europe* (1852)— suponen una importante contribución a la historia literaria. En el libro sobre los orígenes del teatro, que está dedicado a Fauriel, defiende doctamente la tesis de una triple raíz de la escena moderna: la ópera, el teatro oficial y las representaciones populares proceden, respectivamente, del drama litúrgico, de los espectáculos cortesanos y de los entretenimientos callejeros. El insistir una y otra vez en que la poesía dramática arranca de principios y formas inferiores y viene manifestándose sin interrupción desde la antigüedad, así como en que es preciso comprender los "siglos oscuros" para poder valorar a Lope de Vega, Calderón y Shakespeare, significaba una demostración valiosa (aunque hoy ya superada) de los principios del historicismo, con su rastreo de los orígenes, su interés por el arte popular, su dogma de la continuidad en el tiempo. Debe el historiador, afirma Magnin, "reconstruir uno de los eslabones truncados de la perfectibilidad humana" [82]. Pero, como en el caso de Ampère y Fauriel, su ambicioso proyecto se quedó en embrión, pues el volumen publicado trataba, sobre todo, de la antigüedad, de ritos, misterios, representaciones circenses, etc., en cuanto formas primarias del arte dramático, y los libros posteriores y artículos dispersos son sólo documentación parcial de la soterrada supervivencia de ese arte a través de la Edad Media [83].

Las crónicas de Magnin sobre las representaciones dadas en París por actores ingleses [84], donde enjuicia con gran simpatía tanto las piezas dramáticas como a sus intérpretes (Kemble, Kean, Macready, Miss Smithson, etc.) y critica las adaptaciones infieles al texto de Shakespeare, constituyeron importante demostración empírica de la resonancia y éxito obtenidos por las formas dramáticas inglesas, así como un buen arsenal para el bando romántico en el gran debate de

entonces. Magnin es también un excelente teórico, aunque por desgracia sólo formule sus opiniones de forma breve y pasajera, sin coordinación ni coherencia. Terminantemente proclama la muerte de la vieja poética y la necesidad de una "estética" nueva, basada en el "estado poético". Con la misma rotundidad rechaza la teoría de la imitación y eleva la "fantasía" a facultad poética central que hace de música e imagen una sola cosa. Rechaza también la usual teoría de los géneros (sin perdonar el rígido esquema evolutivo ideado por Hugo), por entender que ya en la antigüedad los géneros aparecen mezclados y confundidos [85]. Lo que sí admite es la distinción entre diálogo, narración y cantar, aunque su gusto sería que los géneros tuvieran su fundamento "no en artificiales diferencias de forma, sino en la naturaleza de las cuerdas íntimas que cada uno de ellos hace vibrar en la mente del poeta y en el alma de sus oyentes" [86]. La finalidad que mueve al poeta es "descifrar los grandes caracteres que el dedo del Eterno ha impreso en todas las cosas, y traducir en vibraciones poéticas esa secreta música que el mundo hace manar del seno de todos los elementos y las criaturas todas" [87]. "La poesía, a la que podríamos llamar semiciencia o —acaso mejor— presciencia, hace brotar de la irradiación de sus símbolos y del relampagueo de sus metáforas toda una muchedumbre de verdades anticipadas cuya demostración correrá a cargo de la ciencia futura". Y ello ocurre así porque "toda expresión verdaderamente poética es la revelación de una nueva relación descubierta entre el mundo físico y el mundo moral" [88]. El poeta no puede conformarse con la lengua ordinaria: anhela expresar lo inefable, las indecibles cosas que alberga el alma humana, y "tiene que abrirnos en todo momento una ventana al infinito". Por eso los poetas son los creadores de la lengua y en formarla y reformarla se les pasa la vida [89].

Sorprende ver a Magnin, dado su tiempo y lugar, defendiendo la oscuridad, la rareza, la fantasía desbordada —de la que es buen ejemplo el Kreisler de Hoffmann— y el hechizo de la distancia. Como Diderot y como Wordsworth, también él excluye de la poesía toda sensación directa y abrasadora; lo que hay que aportar a ella es el

recuerdo sensorial, nunca la sensación misma. Si la elocuencia se expresa por medio de sensaciones, no así la poesía, que "lejos de limitarse a reflejar las imágenes o sensaciones recibidas, crea también las suyas propias. Es decir, de las relaciones que descubre entre dos imágenes o dos ideas, saca una tercera imagen o una tercera idea que es expresión de la relación dicha y lo que constituye su propia obra. En este sentido decimos que la poesía es creadora" [90]. Pese a esta exaltada concepción de la poesía como imaginación creadora, como intérprete del enmarañado tapiz universal, como presciencia, Magnin muestra un juicioso escepticismo sobre la función social de la poesía. Y se opone también a las desenfrenadas pretensiones de Hugo: "¿Ha de deducirse entonces que en nuestros días la iniciativa social y religiosa corresponda a los poetas y que son ellos quienes deben enfrentarse con los problemas metafísicos y sociales?" No: Magnin no acierta a comprender cómo un poeta pueda descubrir verdades de carácter social: "Hay más invención, más creación y originalidad verdaderas en algunas páginas [de Hugo] escritas bajo el dictado del corazón y de la imaginación que en los vagos lugares comunes sobre el futuro con que tantas veces se ha visto obligado el poeta... a enmascarar el vacío de su pensamiento" [91]. La misma moderación con que Magnin expresó sus ideas y lo disperso de éstas dejaron poco clara su postura, en la que de modo feliz se conjugaba la intuición de una poética simbólica con el nuevo historicismo.

Magnin y otros muchos críticos se guardaron muy bien de exaltar al poeta como profeta inspirado o como dirigente social. Aunque parezca raro, a esta insólita exaltación fueron obligados los poetas mismos por las primeras manifestaciones del socialismo, representantes de los movimientos más utilitarios, racionalistas y didácticos de la época. En los escritos de Saint-Simon (1760-1825), la literatura ocupa todavía un lugar insignificante. Pero a Saint-Simon se debe uno de los rasgos característicos con que iba a presentarse la teoría literaria derivada de su movimiento, esto es, la neta distinción entre razón y sentimiento, entre el filósofo y el científico, por un lado, y el artista,

poeta o pintor, por otro, cuya misión consiste, según decía Comte, en "passionner les masses" [92]. Saint-Simon profesaba el racionalismo, pero sus discípulos, contagiados del romanticismo imperante, se proclamaron fundadores de una nueva religión. Poco antes de la revolución de julio, Émile Barrault, uno de los sansimonianos de segunda fila, incitaba a los artistas para que se sumasen al movimiento y les prometía una función rectora en la nueva sociedad: "Tan sólo el artista..., en virtud de esa simpatía que le hace abarcar en un abrazo a Dios y a la sociedad, es digno de dirigir los destinos de la humanidad toda" [93]. Vuelve el *poeta vates,* ahora con otro ropaje. Pero los verdaderos dirigentes del movimiento sansimoniano no veían en los poetas más que a unos acólitos de su doctrina. Enfantin, en su calidad de "Padre de la Iglesia", declaró que "el artista es el *verbo* del sacerdote" [94], y claro que tal sacerdote no podía ser sino él mismo. Nada tiene de extraño que no tardaran en desilusionarse los poetas y demás escritores que al principio se dejaron arrastrar por el movimiento. Lo mismo, poco más o menos, cabe decir del socialismo utópico de Charles Fourier (1772-1837). Tanto él como sus partidarios vieron en el poeta un posible y valioso aliado, pero los fourieristas, más resueltamente aún que los sansimonianos, abogaron por un arte democrático y popular, acabando por vincularse estrechamente, hacia los años cuarenta y tantos, al realismo en auge pese a los sueños místicos y sentimentales del propio Fourier.

El único crítico literario de verdad entre las figuras del socialismo utópico fue Pierre Leroux (1797-1871), que sostuvo estrechas relaciones con los grupos románticos y formuló una teoría donde se combinan los postulados del arte social con un simbolismo no muy lejano del que hemos visto en Magnin y en Vinet. Leroux admiraba a Jean Paul y conocía algo la obra de Creuzer sobre el simbolismo. En su artículo *Du style symbolique* (1829) observa que la poesía moderna se complace en sustituir los términos abstractos por imágenes, "la expresión propia por otras vagas e indeterminadas, las comparaciones de ideas por metáforas y alegorías". "Hablar por medio de símbolos,

alegorizar" le parece "la gran innovación, en materia de estilo, desde hace cincuenta años a esta parte" [95]. Claro que aquí "símbolo" apenas significa otra cosa que tropo, imaginería o sustitución en general.

Donde más de cerca define Leroux el principio simbólico es en la serie de notables artículos que publicó en la *Revue Encyclopédique* (1831). El símbolo es el principio único del arte, lo cual quiere decir que el artista no puede menos de encarnar su vida interior en algo ya existente en la naturaleza. Tenemos, por una parte, el lenguaje abstracto, que no está reñido con la elocuencia ni aun con la sublimidad; y por otra, la poesía, lenguaje de símbolos, sistema de correspondencias, red sutil de "vibraciones":

> Poesía es esa ala misteriosa que vaga a su antojo por el mundo entero del alma, por la esfera infinita donde una parte es color, otra sonido, otra movimiento, otra juicio, etc., pero donde todas vibran al unísono conforme a ciertas leyes, de tal modo que la vibración de una zona se comunica a otra zona. Y el privilegio del arte es sentir y expresar tales relaciones, que están profundamente ocultas en la unidad misma de la vida. Porque de estas vibraciones armónicas de las distintas zonas del alma resulta un *acorde,* y este acorde es la vida. Y cuando el acorde llega a expresarse, nace el arte. Ahora bien, el acorde halla su expresión en el símbolo y la forma de expresarlo es el ritmo, que también participa del símbolo. Por eso mismo el arte es expresión de la vida, resonancia de vida y, además, vida propia y verdadera [96].

En otro sitio reconoce Leroux: "Metáfora, símbolo, mito, no son más que grados diversos de la alegoría" [97], y ve en el símbolo "una forma intermedia entre la comparación y la alegoría propiamente dichas, más rápida que la comparación y menos oscura que la alegoría. Es un verdadero emblema..., la metáfora de una idea" [98]. Como se ve, este "símbolo" oscila hasta el desconcierto; tan pronto es categoría retórica como parte de una mística visión de la naturaleza. Ani-

ma toda la teoría una cálida creencia en que el arte debe no sólo simbolizar la vida que lleva dentro el poeta, sino incitar a una vida nueva y predecir los futuros destinos de la humanidad.

Aun así, lo mismo en estos artículos que en la introducción destinada a cierta traducción del *Werther* (1845), Leroux admitirá que el poeta no puede menos de reflejar con fidelidad la sociedad en que vive. Y a la vez que reprocha al escritor no saber muy bien adónde va la humanidad (o sea, no compartir su propia doctrina), se lanza a una defensa del pesimismo romántico, de la poesía byroniana contemporánea. Lamartine y Hugo —dice— no son verdaderos cristianos; fluctúan indecisos entre el pasado y el porvenir, sin tener más religión social que el culto del arte. A pesar de ello, estos autores retratan fielmente la situación efectiva de la humanidad, "el negro, el profundo fondo del corazón humano en nuestra época" [99]. La objeción de que también hay escritores optimistas o conservadores, como Scott, J. F. Cooper o Béranger, es rechazada haciendo ver que éstos pertenecen a otra sociedad o son de índole muy distinta. La literatura de nuestro tiempo es "símbolo del caos en que nos agitamos y que acabará dando a luz un mundo". Según Leroux, no hay que explicar el *Werther* al modo vulgarmente biográfico como lo hizo Goethe en su *Dichtung und Wahrheit,* sino como un conflicto religioso del poeta entre su castizo protestantismo germano y el nuevo ateísmo francés. Werther sabe sentir la naturaleza, el amor puro, la igualdad entre los hombres; le falta, en cambio, la aguda percepción de los destinos de la humanidad. Naturaleza, humanidad, familia, son cosas vividas intensamente en esta novela, pero cada una por su lado y aparte. Lo que Leroux quería era que el poeta nos mostrara "a un tiempo la salvación del destino individual y la salvación del destino universal" [100]. Por tanto, se unen aquí un agudo análisis del *mal du siècle* y una teoría poético-simbólica con un entender al poeta como profeta y piedra angular de la nueva sociedad del futuro. De otra forma pensaba cierto crítico coetáneo: "La poesía simbolista no tiene porvenir en Francia, y el socialismo, al hacerse dueño de la situación, le ha asestado un duro golpe" [101]. Y Sainte-Beuve, que algún tiempo compartió las

ideas de Leroux, acabó volviéndose contra esas pretensiones proféticas y lamentando que, al dárselas de "dios y revelador", Leroux se hubiese convertido en un vulgar charlatán [102].

La exaltación a que lo social llegó en aquel tiempo era tremenda; piénsese en la didáctica chapada a la antigua, que no pedía a la literatura sino "instruir deleitando"; en los muchos intentos, oficiales o particulares, de dirigir desde el Gobierno la política literaria, cosa ya visible desde los días de la Revolución [103]; en los nuevos anhelos, de matiz liberal o socialista, de poner el arte al servicio del progreso o la Utopía. Como consecuencia de todo ello se produjo una reacción contraria, el llamado movimiento del "arte por el arte". Portavoz del mismo fue Théophile Gautier (1811-1872), que nos dejó el texto capital en el prólogo de su novela *Mademoiselle de Maupin* (1834). Sin embargo, más que de un verdadero movimiento del arte por el arte sería preferible hablar de una bohemia literaria que se sentía vivamente desgarrada de la sociedad burguesa contemporánea. El manifiesto de Gautier no es para tomárselo muy en serio. Se trata de una diatriba contra críticos y periodistas, gentecilla envidiosa y de pocas luces que, confundiendo al escritor con su obra, moteja de borrachín al que describe una bacanal, o de disoluto al que habla de libertinaje. Ni la literatura ni el arte influyen *en absoluto* en la sociedad. Lo bello es plena y totalmente superfluo. "¿Para qué sirve la belleza femenina? —dice Gautier, burlándose de los utilitaristas—... Con tal de que una mujer esté... en condiciones de vérselas con un hombre y de tener hijos, ya será más que buena para los economistas. ¿Para qué vale la música? ¿Para qué la pintura?... Lo verdaderamente bello es lo que no sirve para nada. Todo lo útil es feo". Y si no, dígalo el retrete, que es la parte más útil de una casa. Mil veces prefiere Gautier un superfluo jarrón chino, cubierto de dragones y mandarines, a su practiquísimo orinal. Más todavía: "De bonísimo grado renunciaría yo a todos mis derechos como francés y como ciudadano a cambio de ver un cuadro auténtico de Rafael o a una hermosa mujer desnuda". Mejor sufriría él ir con los zapatos rotos que un verso mal

rimado, y antes se pasaría sin botines que sin bellos poemas. Gautier se guasea también de los utopistas, de Fourier y su insensata fe en el progreso. Nada importante para el hombre ha logrado crear el progreso: "¿Quién ha inventado un nuevo pecado capital, uno solo?" [104].

En dicho prólogo Gautier pone en solfa a los filisteos, pero sus teorías no pasan de afirmar la independencia de lo bello. Era una idea carente de novedad. Lo más corriente es hacerla proceder de los alemanes, y concretamente de Kant y Schiller, que ya definieron y defendieron el carácter autónomo del arte. La frase misma de "el arte por el arte, sin otra finalidad" surge en el diario de Benjamin Constant (1804), al referirse éste a una conversación que tuvo en Weimar con Henry Crabb Robinson, su informador acerca de la estética kantiana [105]. Claro que los alemanes ni por asomo pensaban en despojar al arte de sus objetivos sociales y metafísicos, como tampoco en reducir la autonomía del mismo a esa "inutilidad" tan decantada por Gautier. No cabe duda de que Gautier había oído hablar de estas ideas estéticas en términos muy generales, pues en Francia las habían expuesto a su modo Victor Cousin (1792-1867) y Théodore Jouffroy (1796-1842). Cousin, en el curso de filosofía que dio por primera vez en 1818 (no editado hasta 1836), ya afirmaba lo necesario que era "la religión por la religión misma, la moral por la moral e, igualmente, el arte por el arte" [106]. Por su parte Jouffroy, en el curso particular de estética (1828, pero no publicado hasta 1843) que dedicara a una minoría de oyentes entre los que se encontraba Sainte-Beuve, consagró una lección entera a distinguir entre lo bello y lo útil [107]. La estética de Cousin exalta al modo platónico la belleza inteligible e ideal. En *Du Vrai, du Beau et du Bien* (1836), que recoge el texto revisado de sus lecciones de la Sorbona, se aboga por la unión última de la vieja trinidad indicada en el título. La belleza ideal es la Verdad "dispuesta bajo formas sensibles", la belleza infundida en una idea o en la suprema inteligibilidad [108]. En cambio, la estética de Jouffroy procede más bien de las teorías británicas dieciochescas, que entendían la belleza como un efecto de la simpatía, según un proceso de asociación de ideas despertado por los signos o símbolos correspon-

dientes. Nada podía estar más lejos de la belleza defendida por Gautier, corpórea, sensual y hasta sexual, que las ideales abstracciones de Cousin, las cuales cabe retrotraer hasta Winckelmann y Platón, o el humanitarismo sentimental de Jouffroy, que procede de la escuela escocesa del sentido común.

Si Gautier afirma la autonomía del arte es porque amaba con todas sus fuerzas la superficie estética, el color, la forma externa de lienzos y pinturas, hasta confundir el deleite estético con la atracción de la carne o, simplemente, con el lujo y la exuberancia. Él mismo lo confiesa: "Nuestro gran pecado es la concupiscencia de los ojos, *concupiscentia oculorum*" [109]. "El arte es libertad, exuberancia, floración; es la expansión del alma en las horas de ocio", escribe en 1832, entendiendo por "alma" del artista más bien sus sentidos, o a lo sumo su sensibilidad [110]. Por eso es lógico que defienda la supremacía de la forma y sienta vivamente las dificultades de ésta, lo necesario del "oficio" y de la labor tenaz: es que el arte requiere "el más exquisito cuidado de ejecución. La palabra *poeta* quiere decir, literalmente 'el que hace'. Todo lo que no esté bien hecho carece de existencia". Gautier, que soñaba con ser pintor, concibe el lenguaje como peculiar instrumento a que el artista debe aplicarse para dominarlo por entero: "El verso es una materia tan dura y centelleante como el mármol de Carrara" [111]. En muchos de sus poemas se propuso evocar cuadros, conseguir por medio de la palabra lo que el pintor con sus colores. Esta misma trasposición de las artes se observa en la técnica que empleó en el ejercicio de su labor crítica y que no es sino una caracterización metafórica montada sobre símiles pictóricos. El método tenía sus antecedentes en Lamb y Hazlitt, pero en manos de Gautier pasa a ser artificiosa filigrana, expresión de auténtico virtuosismo. Por ejemplo, *La Pucelle*, poema épico de Chapelain, es definido como "pétreo". Y no para ahí la cosa: "De piedra es también el aire...; los arroyuelos que caen de las rocas más semejan estalactitas que aguas suaves y penetrables; el follaje de los árboles se diría de hojalata". A lo largo de toda una página prosiguen y se suceden las variaciones sobre una observación tan elemental como

que *La Pucelle* es obra grisácea e inerte, cual un mundo petrificado [112]. No se trata de "crítica impresionista", si por tal entendemos una creación personal y subjetiva, sino de la fantasía pictórica provocada por una obra literaria.

Pero no sería justo olvidar que Gautier fue también un crítico de gustos muy seguros y que a él debemos una original interpretación sobre la historia de la poesía francesa. Su libro más importante es *Les grotesques* (1844), desigual colección de ensayos sobre los poetas de su país que empieza con Villon, sigue con Théophile de Viau, Saint-Amant, Cyrano de Bergerac y Georges Scudéry, y acaba con Scarron. El primer trabajo, dedicado a Villon, nos parece hoy frío y descaminado. Pero Gautier traza una historia de la poesía con enfoque anticlásico y da muestras de verdadera estima por eso que hemos dado en llamar "barroco". El término "grotesque" (grotesco) procede del prólogo de Victor Hugo al *Cromwell*, aunque para Gautier apenas signifique sino cualquier cosa rara, irregular o exuberante; es decir, lo mismo que "arabesco" o "fantástico". No es que ese término oficie de norte seguro o se postule con rigor en el libro, pero deja más nítida la hostilidad contra los dogmas vigentes en el clasicismo francés. Gautier se cuenta entre los que deploran la influencia de Malherbe; le pinta como el espíritu menos poético que haya habido en el mundo, el fundador de "la escuela de los gramáticos versificadores", luego continuada por Boileau, "mente tan justa como angosta, crítico apasionado e ignorante". Fue entonces cuando los franceses adquirieron sus abominables gustos poéticos, cifrados en "una claridad cristalina, una limpidez de agua filtrada, una exactitud geométrica" y un argumento o fábula de lo más elemental. Claro que para Gautier poesía es otra cosa: metáfora, lenguaje figurado, pasión. Cosas todas que encuentra en Théophile de Viau, "grande y verdadero poeta con quien da comienzo el movimiento romántico", y en Saint-Amant, que si también es grande y original, "carece de la elevación y la melancolía de Théophile" [113]. A los otros "grotesques" Gautier puede tratarlos ya como simples curiosidades: Cyrano y Scarron,

cómicos monstruos que batallaron contra su época; Chapelain y Scudéry, monumentos de pomposa mediocridad.

Los restantes escritos de nuestro crítico dejan entrever lo que habría sido su proyectada historia de la poesía francesa. Ya al final de su vida escribió una *Histoire du romantisme* (1872) que quedó sin acabar, serie de recuerdos donde rememora orgullosamente, entre otras cosas, el chaleco encarnado que llevaba la noche del estreno de *Hernani*. La poesía romántica, a su juicio, recomienza con Chénier; padre de ella fue Chateaubriand y Victor Hugo su gran maestro. El acento de Gautier se hace nostálgico al evocar a los viejos amigos de bohemia: Pétrus Borel, Philothée O'Neddy, Gérard de Nerval [114]. A lo largo de su vida de escritor él había alentado a los autores jóvenes, a los parnasianos. Banville y Leconte de Lisle, con su arte eminentemente visual y su respeto a la sabiduría del oficio, despertaron su simpatía, aunque nunca llegase a compartir la objetividad de estos poetas ni su deseo de *impassibilité*.

Entre sus jóvenes admiradores destacó Gautier sobre todo a Baudelaire, dedicándole un ensayo (1862), un pasaje del panorama sobre *Les progrès de la poésie française depuis 1830* (1868) y uno de los *Portraits et souvenirs* (1875). En el ensayo citado se encuentra una defensa de la "decadencia", vocablo que ahí toma el sentido de "plena madurez, civilización suprema, cima y culminación de toda cosa". Claro está que Gautier se pone del lado de Baudelaire frente a la herejía didáctica. No hay por qué esgrimir la obra poética contra el hombre que la escribió, criatura de total inocencia. Cada uno de estos poemas es esencia pura; su autor, como bien decía Hugo, ha creado "un estremecimiento nuevo" [115]. Años más tarde, en la crónica de *Les progrès...*, tan generosa con ínfimos poetas, Gautier trataría a Baudelaire de forma semejante a como lo había hecho Sainte-Beuve, es decir, como a un extraño ser situado "en los confines extremos del romanticismo", un poeta "falto de candor e ingenuidad". Para caracterizarle mejor, cita largamente el jardín de flores ponzoñosas descrito en un relato de Hawthorne, *Rappacini's Daughter*, pero no deja de observar: "El poeta [Baudelaire] no muestra la menor indulgencia

ante los vicios, depravaciones y monstruosidades que refleja con la misma imperturbabilidad que el pintor de un museo anatómico. Abomina de ellos como de infracciones máximas al ritmo universal, porque lo que él ama, pese a todas sus excentricidades, es el orden y la norma. Despiadado para los demás, no es menos severo al juzgarse a sí mismo" [116]. El mismo tema reaparece en el *portrait* citado, mucho más comprensivo. Baudelaire —se dice ahora— es amanerado, pero con un amaneramiento "natural" en su modo de ser; decadente, bizantino. Lo que ansía es trasmutar en arte todo elemento de la naturaleza, transfigurar lo más feo y repulsivo en serena representación, sin otra fuerza que su voluntad. No es que a Gautier se le ocultara la espiritualidad de Baudelaire, patente en su sistema de correspondencias [117], pero acabó por verle como a un discípulo atrevido —más de la cuenta, a su entender— que se había arrojado a adorar una extraña e implacable belleza.

En esta relación aceptada —maestro y discípulo— entre Gautier y Baudelaire se diría que asistimos a un enlace entre el nacer y el morir del siglo. Sin embargo, sigue abierto un abismo entre los dos hombres. Gautier, tan sensual, tan sociable, comprensivo y jocundo, no podía entender el fondo trágico, la desesperada intensidad de su joven amigo. Es que Gautier encarna muy bien, pese a su aparente aislamiento, la primera mitad del XIX, con su fogosa incursión en la historia y en la estética, con su fe en la grandeza de la literatura y de la humanidad, a despecho de la melancolía romántica, tan superficial, que flotaba en la época. Sainte-Beuve, que recoge y sintetiza los principales motivos de sus antecesores, que pasa por todas las fases y siempre batallando, pertenece en cambio, por espíritu y temperamento, al último período, más agrio, más desilusionado.

Capítulo II

SAINTE-BEUVE

Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) hizo más que ningún otro autor por devolver su supremacía a la crítica francesa. Fue el crítico por excelencia, el maestro indiscutible no ya de Francia sola, sino de toda Europa y las Américas. En su inmensa producción figuran no menos de sesenta volúmenes dedicados a la crítica (en su sentido más amplio). El profundo encanto y amenidad de su estilo, la autoridad del tono, la erudición impresionante y sólido saber, la envidiable salud intelectual, el buen juicio y depurado gusto, así como cierto centralismo personal, receloso de todo lo excéntrico y raro, constituyen un conjunto de cualidades que habían de convertir a Sainte-Beuve en figura magna de la historia intelectual europea. Y cabalmente esta misma preeminencia explica que, desde hace unos treinta años, se haya iniciado una reacción contra él. Así, cada vez se viene haciendo resaltar más lo alicorto de sus gustos estéticos: en una época como la nuestra, que ha encumbrado a Stendhal, Balzac y Baudelaire como las máximas figuras del siglo XIX francés, la actitud de nuestro crítico hacia ellos —gruñona, hostil y magisterial— tenía que parecer prueba irrecusable de sus fallos. Se argumenta, además, que Sainte-Beuve no supo valorar con justeza a sus contemporáneos y sucesores, pues se encandiló con el relumbrón fugaz y la mediocridad auténtica a la vez que fue ciego, o poco menos, para aquello que

más fecundo había de resultar en el futuro. Y aun en sus juicios sobre el lejano pasado, Sainte-Beuve —dicen— dejó claras las limitaciones de su gusto: prefería lo mediocre, seguro e inofensivo; odiaba cuanto oliera a barroco o grotesco; se asustaba de lo grande y sublime.

Estos ataques no olvidan siquiera el lado moral. Es engañosa, se afirma, la impresión de juiciosa ecuanimidad y urbana cortesía que produce Sainte-Beuve. Su alma envidiosa, francamente maligna, queda al descubierto en los libros de notas que, bajo el título de *Mes poisons*, vieron la luz en 1926. Sainte-Beuve siguió acumulando el veneno de sus odios y rencores sin dejar por eso de bailar el agua a su público burgués y de cambiar de opinión sobre hombres y libros como cambia una veleta según el viento que sopla. Además, no fue él crítico literario fundamentalmente, sino que atendió sobre todo al aspecto biográfico, psicológico e histórico-social, confundiendo siempre arte y vida, hombre y obra. Proust le reprocharía, en tres punzantes ensayos no publicados hasta 1954, no entender "ese mundo único, cerrado, sin comunicación con el exterior, que es el alma del poeta"; no ver "el abismo que separa al escritor del hombre de la calle"; no saber que "el yo del escritor no se muestra más que en sus libros" [1]. Por otro lado, se ha hecho evidente, con las crecientes preocupaciones de nuestro siglo por teorías y análisis, que a Sainte-Beuve no le interesaba en lo esencial la teoría literaria ni el análisis textual: en aquélla —por lo menos hasta donde puede colegirse— es muy elusivo y se contradice con frecuencia; en éste peca de frívolo y apresurado. Un admirador suyo, Logan Pearsall Smith, le ensalza como "enemigo de todos los sistemas" y añade: "Enfrentar a este espíritu sutil, irritable y no falto de malicia con algo tan crudo como la exigencia de una teoría, casi parece estar ofreciendo un espectáculo de violencia" [2]. Pero esta violencia ya ha sido ofrecida antes y, de acuerdo con nuestro plan, aún tendremos que mostrarla de nuevo.

¿Es cierto, sin embargo, que Sainte-Beuve no profesa ninguna teoría ni tiene un sistema propio de cuestiones y supuestos? En un ensayo sobre Chateaubriand, de fecha tardía (1862), le vemos defenderse contra acusaciones tales como carecer de teorías propias, ate-

nerse a lo puramente histórico e individual, ser el más escéptico e indeciso de los críticos. Y entonces formula una teoría acerca de los tipos psicológicos humanos, a los que denomina "familias del espíritu". Convencido de la íntima relación entre hombre y obra, así como del refrán "de tal palo, tal astilla", asegura Sainte-Beuve que gracias a los estudios literarios puede descubrirse una tipología del carácter [3]. Esta tipología aparece dada sin más, simplemente; hay entre los hombres antagonismos innatos, verdaderos "odios de raza": "¿Cómo queréis que a la fuerza se deleite Boileau con Quinault, y Fontenelle estime muchísimo a Boileau, y Joseph de Maistre o Montalembert amen a Voltaire?" [4]. Sainte-Beuve concibe estas familias del espíritu como agrupaciones nacidas de la afinidad entre las almas, y aun de cierta continuidad histórica. Virgilio enlaza con Menandro, Tibulo, Terencio y Fénelon; Horacio preside el grupo de poetas cívicos y también a "los que saben hablar en verso": Pope, Boileau, La Fontaine, Voltaire [5]. Grandes avances espera Sainte-Beuve dentro de ese campo en el futuro. Hasta entonces los críticos se habían limitado a pergeñar monografías y a acumular montañas de minuciosos datos, pero él cree entrever "vínculos, relaciones; y algún día un espíritu más amplio, más luminoso, más refinado en el pormenor, podrá descubrir las grandes divisiones naturales que corresponden a las familias del espíritu" [6]. Diríase que Sainte-Beuve interpretara la caracterología cultivada en Francia por Le Senne y otros desde esa época, o los tipos de concepción del mundo definidos después por Dilthey, Jaspers, Spranger y aun Jung, como un nebuloso ideal futuro al que darían comprobación empírica los estudios literarios.

Pero mal podía pensar en la crítica literaria como simple proveedora de documentos para el estudio de los tipos psicológicos. Si desde muy pronto acarició esta idea como principio impulsor al escribir su *Port-Royal* y ordenar la correspondiente galería de monjas y frailes [7], lo cierto es que no dio verdadera importancia a la tipología hasta los años sesenta, en plena atmósfera de naturalismo sistemático. Y entonces Sainte-Beuve estaba a la defensiva, pues trataba de hacer ver que no es que él fuera enemigo de aquellos muchachos, sino que no

podía aceptar a ojos cerrados sus doctrinas. Al reseñar un libro bastante pretencioso de Émile Deschanel, *Essai de critique naturelle* (1864), admitirá la crítica "natural" o "fisiológica" como un nuevo movimiento que complementa a la crítica tradicional, histórica y del gusto. Pero a renglón seguido señala una fuerte reserva: "Siempre quedará, inexplicada e inexplicable, cierta parte en la que estriba el don individual del genio...; siempre quedará un lugar más que suficiente... para alojar este resorte capital, este motor desconocido, centro y foco de la inspiración superior o de la voluntad, mónada inexpresable" [8]. Y en otra reseña, muy laudatoria por cierto, de la *Historia de la literatura inglesa* de Taine, plantea la objeción de que ni con los análisis de Taine se llegará a aprehender "la chispa del genio", "aquello que es esencial en el poeta", porque "no hay más que un alma, una sola forma particular del espíritu para hacer esta o aquella obra maestra" y "siempre quedará un último punto y como una última ciudadela irreductible"... "El poeta no es algo tan sencillo; no es una resultante, ni una simple lente de reflejo. Tiene un espejo suyo propio, su *mónada* individual única" [9]. Corre por estos artículos una defensa de lo individual basada en el famoso vocablo leibniziano. Sainte-Beuve se niega a rendirse al determinismo positivista, aunque se sienta tocado alguna vez, comprenda que él mismo se ha movido en esa dirección y le augure, no sin vaguedad, un brillante porvenir.

Estas últimas declaraciones, surgidas en una atmósfera intelectual ya muy cambiada, no reflejan exactamente las teorías que le guiaban en el ejercicio de su labor crítica. De naturalista a la moda no tenía nada. Hay que considerarle, más bien, como el máximo representante francés del espíritu histórico, entendiendo este espíritu en el sentido que le dan los modernos teóricos alemanes; un Meinecke, por ejemplo. El historicismo auténtico no se limita a admitir el forzoso condicionamiento histórico; admite también, junto a las transformaciones traídas por la historia, la presencia viva de lo individual, y aun actuante a través de ellas. Ambas cosas reconocía Sainte-Beuve y, en sus mejores momentos, supo conservar el delicado equilibrio necesario

para salvarse del relativismo o de querer achacarlo todo a las condiciones externas.

La mayor fuerza de Sainte-Beuve radica en su sensibilidad para lo individual, en su incansable afán por definir el sabor peculiar y el huidizo centro de una personalidad, sea la del hombre que vive en la realidad cotidiana o la que el escritor deja impresa en sus obras. Es verdad que no fue siempre crítico propiamente *literario*. Con frecuencia —excesiva, a nuestro modo de ver— se quedó en historiador de costumbres, en psicólogo o en moralista. Escribió mucho sobre figuras nada literarias (estadistas, generales, religiosas, monjes, damas de sociedad), y más aún sobre personajes excéntricos a la literatura imaginativa (historiadores, críticos, autores de memorias, diarios, cartas, etc.). Gran parte de su interés lo absorbió la biografía pura y sus mismas teorías suelen buscar un enfoque sistemático de la vida humana que toma por base la herencia, el físico, el medio ambiente, la educación primera o las experiencias decisivas. Sainte-Beuve siempre encontraba momento para referirse a la familia de su biografiado, para estudiar al padre de Saint-Simon, a las hermanas de Pascal o Chateaubriand, a los hermanos de Boileau. Aconseja, respecto a un autor, estudiar sus años de niñez, los lugares y paisajes en que creció [10]: Taine, por ejemplo, está misteriosamente marcado por la impronta de las tétricas Ardenas [11]. Debemos, por tanto, estudiar la primera comunidad a que perteneció un escritor, el libro primero que le hizo famoso y, luego, la hora del ocaso, el punto crítico que precipitó su caída. Sainte-Beuve era muy aficionado a hacerse estas preguntas: "¿Qué ideas religiosas tenía tal autor? ¿De qué modo le afectaba el espectáculo de la naturaleza? ¿Cómo se comportaba a propósito de las mujeres? ¿Era rico o pobre? ¿Cómo pasaba su vida de cada día?... En fin, ¿cuál era su vicio o flaqueza principal?" [12]. Y si de una mujer se trata, quisiera saber: "¿Era bonita? ¿Se enamoró alguna vez? ¿Cuál fue el motivo determinante de su conversión?" [13]. Pero no sólo se formulaba esas preguntas, sino que muchas veces las contestaba, basándose en las varias circunstancias del autor, en su infancia, en su vida erótica, en su religiosidad, o simplemente en anécdotas,

y aun habladurías, acerca de su rutina vital. No puede decirse, sin embargo, que el crítico francés logre armonizar debidamente toda esta información. Por su parte, se limitaba a pensar que con ello resultaría una imagen final más coloreada. Y aunque a menudo se creyera una especie de Bacon, de botánico, "un buen naturalista en este campo vastísimo de los espíritus" [14], la verdad es que nunca adoptó por entero la explicación causal de las obras literarias.

Semejantes datos le sirven a Sainte-Beuve en no pocos casos para documentar su tema moral predilecto: el contraste entre realidad y apariencia, hombre y máscara. "El libre examen, que ni aun perdona las religiones y los dioses, tampoco puede prohibirse con respecto a los poetas" [15], nos dice. Esta "necesidad... de mirar los corazones por dentro y por detrás" [16] la entiende él a veces como un serio proceso de desenmascaramiento. Cual si fuese otro bufón shakespiriano, el crítico debe decirle "al monarca que él es un *hombre*" [17], o debe escribir "un corto apéndice en apoyo de La Rochefoucauld" [18]. Así, Sainte-Beuve denuncia la autoexaltación a que tan dado era Vigny como un intento "de imponernos algo completamente esculpido y modelado con sus propias manos" [19]. El libro sobre Chateaubriand ha sido interpretado como el desenmascaramiento de un histrión y hasta de un embustero redomado: la peregrinación de este autor a Jerusalén tuvo como resultado el citarse con una mujer en Granada. "¡Cuánta afectación y estudiada postura hasta en la muerte!" [20], comenta el crítico a propósito de la obsesión sepulcral de Chateaubriand. Porque lo que Sainte-Beuve quisiera es "hacer retratos de la mayor semejanza posible, lo más estudiados y verdaderamente vivos; dejar marcados en ellos las verrugas, las señales de la cara, todo lo que caracteriza a una fisonomía tomada del natural, y hacer sentir por todos lados la carne desnuda que se esconde bajo el ropaje, bajo los pliegues y la pompa misma del manto" [21]. A veces le gustaría "hundir el escalpelo y señalar las fallas de la coraza, los puntos de sutura entre el talento y el alma", como le ocurre con Villemain, a quien llegó a detestar como "el alma más sórdida, el simio más ruin que pueda existir" [22]. Otras veces le entra tristeza al notar el desacuerdo entre

vida y obra, como en el caso de Bernardin de Saint-Pierre, que a pesar de escribir un idilio tan tierno y casto como *Paul et Virginie,* era un hombre duro y pendenciero [23]. Hay ocasiones en que Sainte-Beuve se siente chasqueado personalmente; así, a propósito de Victor Hugo, anota en su cuaderno íntimo que no puede tacharle de charlatán sin dejar patente su propia candidez: "Ya me lo decía Molé: 'Es un hombre calculador para todo, hasta para dar los buenos días'. Desde que tenía dieciséis años era así, pero al principio yo creía sus palabras. Ahora pienso que nadie miente más fácilmente que él" [24]. Todo el siglo XIX, en general, se le aparece a Sainte-Beuve como "el siglo de la charlatanería: literaria, humanitaria, ecléctica, neocatólica y demás" [25]. Para él, la "sinceridad" o unidad del ser humano constituía un imperativo moral e incluso un ideal literario. No encuentra mejor elogio que éste para Veyrat, un poeta olvidado: "su lira y su alma, su vida y su obra son una misma cosa" [26] Con tales supuestos, la biografía acaba por confundirse con la crítica.

Sí, el centro de gravedad parece anclado en lo biográfico: "Se habían imaginado los biógrafos, no sé por qué, que la historia de un escritor estaba por entero en sus escritos, y aquella crítica superficial no penetraba hasta el hombre que hay en el fondo del poeta" [27]. Y Sainte-Beuve llega a pensar cosas como éstas: "Juzgar a un escritor es fácil siempre, pero mucho menos juzgar a un hombre"... "¡Qué difícil es conocer a un hombre!... Cuando en el escritor vamos buscando el hombre, los lazos de unión entre su talento y su moral, nunca le estudiaremos desde bastante cerca ni bastante pronto, conforme corresponde a un objeto que vive" [28]. En tales opiniones, como en casi toda la crítica de Sainte-Beuve, la investigación literaria queda subordinada a la biográfica: se quiere calar en el poeta, arrancarle la máscara, apartarle a un lado, para llegar hasta el hombre que vive en su fondo. Hoy día este método nos parece totalmente errado. Para el crítico literario actual no hay máscara que arrancar, ni "fondo" alguno que descubrir en el hombre (aparte de su obra), ni "sinceridad" aquilatable mediante un cotejo con los documentos biográficos. En descargo de Sainte-Beuve podemos alegar que él creció en una atmósfera

romántica donde los poetas hacían tal ostentación de su "yo" y de sus interioridades vitales como si prescindieran de todo disfraz. Y poeta romántico fue también Sainte-Beuve: su novela *Volupté* es autobiografía apenas velada; el *Livre d'amour,* indiscreta versificación de sus lamentables amores con la señora de Hugo. Había observado él en su propia carne cómo se trasmutaba la experiencia vivida en material poético y novelesco, y no pudo menos de observar lo mismo en el ambiente que le rodeaba. Conocía íntimamente a muchos escritores destacados o, cuando menos, vivía en círculos en los que era fácil empaparse de menudencias biográficas, suposiciones, chismes y calumnias. Los escritores que más descollaban en el horizonte literario de su juventud —Chateaubriand, Madame de Staël, Lamartine, Hugo y, algo después, George Sand y Musset— fueron de un subjetivismo desconocido hasta entonces en la historia. Se daba por descontada la conexión entre su vida y su obra. El lento abandono del romanticismo por Sainte-Beuve hemos de interpretarlo como un proceso de desilusión moral —en parte, al menos— frente a los compañeros de antaño. Y no será injusto decir, volviendo sus propias armas contra él, que fue la relación entre sus palabras públicas y sus íntimos sentimientos lo que le abrumó moralmente y le desconcertó en lo intelectual.

Pero Sainte-Beuve se adelanta siempre a sus críticos. Por más que le veamos atento, y de verdad, a lo biográfico, a la psicología del escritor y al problema moral de la sinceridad, sabía muy bien lo diferentes que son arte y vida, el lugar aparte reservado al reino de la fantasía, las oblicuas relaciones que se dan entre obra y hombre. Hacia 1830 especialmente, ya defendía, en unión de Leroux, una concepción simbólico-poética: "El artista, como dotado de un sentido especial, se ocupa apaciblemente en sentir, bajo este mundo de apariencias, ese otro mundo puramente interior que desconoce la mayoría de la gente... Asiste al juego invisible de las ideas y simpatiza con ellas como si fuesen almas. Al nacer recibió por dones la clave de los símbolos y la interpretación de las figuras" [29]. Todavía en 1863 defiende el crítico que "el arte es también un mundo", que de la lucha entre la

vida sentimental y la facultad inventiva y creadora sale malparado el poeta que se deje llevar en exceso por sus afectos naturales: "De ello puede beneficiarse el filósofo, el moralista, el sabio, el cristiano. Pero el poeta, que en sus vigorosas concepciones rivaliza con el mundo y cuyo secreto consiste en reflejar éste en un inmenso y mágico espejo, se siente desconcertado, deprimido. Y se para a mitad del camino con la desesperación en el alma, habiendo encontrado su calvario" [30]. Sainte-Beuve sabe que arte y vida no son la misma cosa, que la vida de la fantasía no es la del sentimiento, que a veces la finura personal y la delicadeza ética más suponen un lastre que una ayuda en las grandes obras imaginativas.

Dice en el libro sobre Chateaubriand, que tan crudamente expresa su desencanto de todo fingimiento e histrionismo: "La verdadera razón, acaso, de que jamás se le haya arrancado su máscara es que también él tenía su sinceridad y nunca disimuló que, en efecto, se trataba de una máscara: eso sí, ennoblecedora" [31]. Aun en el momento de su conversión —tan sospechosa para nuestro crítico—, tuvo Chateaubriand "su sinceridad, no diré de fiel creyente (ese orden superior e íntimo se nos escapa), pero sí de artista y de escritor" [32]. Sainte-Beuve prefería, como Gautier, ver "la naturaleza a través de un ligero disfraz" y aprobaba el lema de este escritor: "La máscara nos ha hecho verdaderos" [33].

Incluso en sus juicios sobre Stendhal, tan discutidos, Sainte-Beuve se muestra igualmente seguro del problema. Acude primero a obtener una impresión sobre el lado humano y el resultado es admitir que Stendhal era "hombre ingenioso, sagaz, fino, penetrante, incitador" [34], pero de ningún modo le estima merecedor de las alabanzas que Taine y otros comenzaban a prodigarle: "En buena conciencia no puedo aprobar semejante juicio, ni creo que lo suscriba nadie que haya conocido a este personaje". Como prueba de ello aduce las memorias de autores que, como Mérimée, Ampère y Jacquemont, convivieron con el Stendhal de los primeros tiempos. Sin embargo, Sainte-Beuve no se contenta tan sólo con estas impresiones personales. Puede ocurrir, concede, que "un hombre haya dejado obras acabadas, monumentos

en un principio mal recibidos o no comprendidos por sus contemporáneos..., y que después de muerto sea proclamado autor genial, aunque en vida no le atribuyeran cosas más notables que sus originalidades" [35] (evidentemente, es lo que él mismo pensaba del famoso novelista). Ahora bien, sigue diciendo, Stendhal no ha dejado más que libros sin cohesión y sin plenitud que, pese a contener pasajes notables, en nada recuerdan a los grandes monumentos. Por tanto, Sainte-Beuve se daba cuenta de que lo decisivo es el juicio que inspiren las obras, lo cual no obsta para que el suyo propio —tan obtuso para nosotros en virtud de los estrechos ideales clásicos aplicados— esté coloreado a todas luces por su impresión de la persona concreta que las escribió.

A la objeción, bien conocida para él, de que lo que sobrevive es únicamente la obra de arte, contesta Sainte-Beuve que, más que las grandes obras, le preocupan otras cosas: "los hombres y las obras secundarias me interesan singularmente en muchos casos. Para mí, se trata de una verdadera cuestión de justicia" [36]. De ahí que proteste tanto contra la idolatría por los grandes escritores y el olvido que envuelve a los de segundo orden. A su juicio, no se compagina la desigualdad entre las obras con la desigualdad que de hecho separa a los seres humanos. Cree Sainte-Beuve que la valoración ética e intelectual de los diversos autores, en cuanto personas y caracteres, permite llegar a resultados no muy distintos de los encontrados al juzgarlos en su labor creadora. No acepta, pues, pese a ser un hecho demostrado por la historia, la falta de correspondencia entre los valores humanos, en sentido social, y los logros artísticos. Tampoco quiere ver que el proceso de eliminación y la lucha por la supervivencia, por crueles que resulten, son necesidades históricas, ya que la humanidad no puede tener tan buena memoria como él y otros historiadores quisieran. Sainte-Beuve, es indudable, consideraba injusta la pobre acogida dispensada a sus poesías y novelas, y no le faltaba razón al creerse, en lo intelectual, por encima de muchos contemporáneos que habían merecido mejor atención del público. Puede pensarse que estaba envidioso de los ídolos y semidioses de su época, pero no

olvidemos por eso su solícita atención, tan sincera, a los callados méritos de muchas obras humildes, modestas, recoletas, o simplemente —para nuestro gusto— tiernas y agradables, cuando no curiosas o normales y corrientes.

Sería un error encuadrar a Sainte-Beuve solamente dentro de las cuestiones biográficas y oponerle de plano a un historiador como Taine. La historia le interesó también, y tanto como las individualidades. Cultivó prolíficamente, además de la historia del pensamiento, del sentimiento y de la sociedad, la historia literaria en sentido estricto. El fijarse en figuras menores y aun mínimas era consecuencia de su modo de concebir lo históricamente representativo. Casi todos sus libros (aparte de las colecciones de ensayos) son historias de la literatura. El primero en el tiempo, *Tableau de la poësie française au XVIe siècle* (1828), se acerca muchísimo a la forma más pura del género. Sainte-Beuve enfoca la literatura renacentista atendiendo, sobre todo, a la técnica poética y dramática. Lo que más le importa son las cuestiones de dicción, prosodia y estilo, así como las diferencias entre los varios grupos y escuelas de poetas. Este libro fue mirado en su época como un manifiesto romántico, pero no vayamos a creer que Sainte-Beuve fuese el "descubridor" de Ronsard y de la Pléyade. En la primera versión —los ensayos publicados en *Le Globe*— reprochó duramente a Ronsard el haberse dedicado a producir en una lengua muerta pobres copias de los antiguos, como elogió a Malherbe por proscribir los versos encabalgados [37]. El *Tableau* es una exposición descriptiva de la "Pléiade", reforzada con copiosas citas, pero fría, apagada y no pocas veces miope. En la revisión posterior Sainte-Beuve advierte en el siglo XVI cierto parentesco con el romanticismo y aun conjetura que el teatro francés se habría desenvuelto con mayor libertad si Alexandre Hardy hubiera tenido el genio de Shakespeare [38].

La obra más extensa de Sainte-Beuve es *Port-Royal*. Nacida de unas conferencias pronunciadas en la Academia de Lausanne (1837-1838), creció hasta alcanzar los cinco tomos (1840-1859). No pretendía ser una historia de la literatura, sino, ante todo, la historia del célebre monasterio, de los hombres y mujeres que en él vivieron y de

lo que el autor llama "el espíritu" de Port-Royal. Sainte-Beuve no sentía interés por la teología, ni estaba muy ducho en argumentos de ese tipo, aunque se pusiera al lado de los jansenistas en su lucha contra los jesuitas. Lo que más le importaba era la historia de los sentimientos religiosos, aspecto que le permitía pintar un tipo espiritual característico, con su especial modo de vivir, sentir y pensar. Su actitud ante el tema fue cambiando con el correr del tiempo. Por los años de 1830, cuando preparaba sus conferencias, Sainte-Beuve vivía inmerso en la atmósfera de la religiosidad romántica, conmovido todavía por su encuentro con Lamennais. Ya en Lausanne, hubo de tener en cuenta las creencias calvinistas del público y a ciertos amigos como Alexandre Vinet. Más tarde vuelve al escepticismo de los *idéologues* en que de joven se había formado, y se siente más alejado de la mentalidad de Port-Royal. Entonces comprende las flaquezas y limitaciones de su tema; entonces reprueba lo "odioso" de aquella "impureza" monástica, con su perenne credulidad en los milagros, su glorificar la enfermedad, la pobreza y el sufrimiento, su centrar en la muerte toda meta vital [39]. En la conclusión de *Port-Royal* (1857), Sainte-Beuve expresa su desengaño y se acoge a una postura de objetividad científica. Él es "un investigador, un observador sincero, atento y escrupuloso" que quiere "ver las cosas y los hombres como ellos son; reflejarlos tal como los ve; describir, como buen servidor de la ciencia, cuanto nos rodea: las variedades de la especie, las diversas formas de organización humana, tan extrañamente modificada, desde el lado moral, en la sociedad y en el dédalo artificial de las doctrinas". La idea de una tipología del hombre y de una psicología colectiva ha acabado imponiéndose, pues, a aquella atracción primera por descubrir "el misterio de estas piadosas almas, de estas existencias interiores, y recoger la íntima y honda poesía que brota de ellas" [40].

Por las páginas de *Port-Royal* cruzan de pasada muchas figuras literarias, y aun algunos textos afines. No han faltado críticas a este traer por los cabellos temas incompatibles con los destinos de la abadía, o a la exagerada pintura de lo que ella influyó sobre la literatura francesa del XVII [41]. Pero lo cierto es que Sainte-Beuve se valió de

Port-Royal, con toda conciencia, como del hilo necesario —o del punto de referencia o pretexto— para llegar al ovillo de la historia literaria [42]. Y es admirable el encanto que supo comunicar a tema tan especializado, tan distante en apariencia de la literatura imaginativa. Entre los textos y escritores aducidos, el *Polyeucte* de Corneille y el *Saint-Genest* de Rotrou no ofrecen sino un debilísimo vínculo con Port-Royal. Guez de Balzac nada tiene que hacer ahí, y sirve más bien de contraste, como antítesis del puro hombre de letras. El *Tartuffe* de Molière entra en tal cuadro sólo por sus implicaciones antijesuíticas. En cambio, Montaigne, aunque anterior a Port-Royal, es pieza necesaria para tratar de Pascal, y por su parte Racine, tan relacionado con los padres de la abadía, tiene pleno derecho a que se hable de él [43]. Obligado como estaba a estudiar las ideas de estos escritores y su actitud frente a la religión y a los problemas del tiempo, Sainte-Beuve no intenta siquiera esbozar la evolución y cambios producidos en la literatura. Pero sí logra sintetizar la historia de la prosa francesa —exuberancia de la metáfora en Montaigne; luchas por alcanzar la cristalina estructura clásica, con el triunfo último de Pascal—, así como dar forma razonada a su antipatía por el "barroquismo", llamémoslo así, de la época de Luis XIII. Rotrou es censurado por su artificiosidad, pompa y énfasis, además de por sus inverosimilitudes morales, y San Francisco de Sales lo es por su "eufuismo... y gongorismo devoto" [44]. Encontramos excelentes páginas sobre las *Lettres Provinciales*, otras pocas sobre cómo en Pascal el arte del diálogo se subordina a fines satíricos, y pasajes de tono casi lírico dedicados al estilo perfecto de Racine, los cuales en parte contradicen la opinión primera de Sainte-Beuve sobre la elegíaca ternura de este poeta [45].

Lo que más ha de atraer al estudioso de la literatura es la interpretación del pensamiento de Montaigne y Pascal. Al primero, Montaigne, le pinta Sainte-Beuve como "el hombre natural", el pagano, el tentador de Pascal; demonio maligno cuyo "método... puede justamente calificarse de pérfido" [46]. En contraste con él aparece Pascal, hombre de profunda fe, "Arquímedes lloroso al pie de la Cruz" [47]. Hay discrepancias, pues, con Cousin, que veía en Pascal a un escép-

tico mundano que sólo dando un salto hacia la fe logró salvarse [48]. Sainte-Beuve parte, en cambio, del convencimiento de que en el atormentado escritor "la fe fue anterior a sus dudas" [49]; Pascal, como San Juan, amaba al Salvador, a Cristo, con pura y absoluta devoción. Luego nuestro crítico pone de relieve la claridad y salud del espíritu y estilo pascalianos; a formar este estilo sobrio, desnudo, carente de metáforas, contribuyeron dos cualidades desagradables: la falta de encanto y la hostilidad ascética contra el arte [50]. En fin, Sainte-Beuve apunta —abrazando no sin vacilaciones la religión de la ciencia y del progreso— que lo que acabará desmintiendo a Pascal, más que cualquier argumentación, será la marcha misma de la historia. El mundo, espera, dejará un día de ser valle de desterrados y perderá su aspecto terrorífico. Según ello, los encargados de refutar las tesis pascalianas son Buffon, la biología y la evolución natural [51]. Pese a estas limitaciones decimonónicas de su horizonte, no cabe duda de que Sainte-Beuve triunfó espléndidamente en su empresa, pues supo calar, con perfecta empatía histórica, en el alma y en los sentimientos de un puñado de seres muy alejados del tiempo en que escribió *Port-Royal*. Por mucho que se ensañe la crítica cominera con tal o cual inexactitud o descarrío, el libro supone un éxito indiscutible de la historiografía intelectual. Podrá parecer más o menos híbrido ese entremezclar historia del sentimiento religioso, narración histórico-biográfica, retratos de almas individuales e incursiones en la historia literaria, pero tales impurezas de método y objetivo quedan compensadas con creces por la vida local que rebosan sus páginas y por el espíritu unificador —lo mejor del espíritu histórico, al fin y al cabo— que las empapa. *Port-Royal* condensa las grandes convicciones de Sainte-Beuve: oposición a suprimir la función del azar; respeto por el centro misterioso de la personalidad humana; recelo de la "filosofía de la historia" y de los esquemas grandilocuentes, recelo que ya mostrara con Guizot, cuya historia le parecía "demasiado lógica para ser verdadera" [52]. Hay en Sainte-Beuve una terca veta irracional, indeterminista, que le distingue de los neorracionalistas al estilo de Taine, y de los ortodoxos del positivismo naturalista.

El tercer libro, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire,* basado en conferencias dadas en Lieja (1848-1849) pero no publicado hasta 1860, se acerca más a la estricta historia literaria. El "Discurso preliminar" (1848) sienta inequívocamente la posición de ese género histórico: "no basta con conocer a los hombres cuando de obras se trata. Al aplicarnos a caracterizar debidamente las producciones del espíritu como expresión de un tiempo y de un orden social, no podemos menos de aprehender aquello que ya no es vida pasajera, aquello que más afecta a la llama sagrada e inmortal, al genio mismo de las Letras" [53]. Sainte-Beuve aprueba el empeño de "reproducir, ante todo, el movimiento, la unidad y el conjunto de una época literaria", y repudia las clasificaciones y catálogos de la trasnochada arqueología externa, pues lo importante es el sentido vivo de la tradición, el hallazgo de las vinculaciones auténticas, de "lo que ha influido y cuenta de verdad" [54].

En otro lugar, califica de "necrópolis" la historia literaria al uso, siendo así que la verdadera finalidad de la misma debía ser fijar "la sucesión y recíprocos influjos de las escuelas y de los grupos, los nombres y la fisonomía de sus auténticos dirigentes; exponer los caracteres y matices de los mejores talentos, el mérito de las obras verdaderamente destacadas y dignas de memoria" [55]. Alguna que otra vez le vemos esbozar rápidos apuntes de historia literaria. Así, cuando al pasar revista a los principales períodos de la poesía francesa, considera que los verdaderos innovadores fueron Ronsard, Boileau y Lamartine, más que Malherbe (y que Hugo, implícitamente) [56]. Pero por lo general —y el estudio sobre Chateaubriand no constituye excepción— el principio organizador es el biográfico: "en la historia literaria los soldados cuentan menos, y los capitanes lo son casi todo" [57]. En el libro que nos ocupa, se habla de Madame de Staël en los preliminares, o se echa una mirada a los amigos de Chateaubriand: Fontanes y Joubert, o se dedica un apéndice a Chênedollé; pero toda la luz recae sobre el héroe principal, sobre su evolución interna y las fases de su estilo. La obra produjo resquemores en la época, pues ponía en entredicho la sinceridad de Chateaubriand y, además, con-

trastaba con la reverente admiración hacia él que había mostrado Sainte-Beuve cuando aún vivía su biografiado. Que nuestro crítico —curiosamente— se excuse diciendo que antaño se había visto obligado, como la cigarra de la fábula de La Fontaine, "a cantar en las fauces del león" [58], nos da una triste idea de su entereza moral, pero no hay por qué acusarle de jugar con dos barajas. Las acusaciones lanzadas contra Chateaubriand son innegables, agudas, justísimas, y hasta un tanto suaves para nuestro actual modo de ver. Además, Sainte-Beuve todavía considera al vizconde como la suprema figura de principios del siglo; aún admira el armonioso ritmo de su estilo, la novedad y fuerza de sus imágenes, el hechizo de sus paisajes, la huella causada por sus tipos novelescos y sus estados de alma. Pero ahora le define como "un epicúreo de imaginación católica" [59] y duda de que sean convincentes los argumentos de *Le Génie du Christianisme*. Chateaubriand aparece convertido en un extraordinario seductor, un "hechicero", un gran escritor de la decadencia, que "trasladó el centro de la prosa de Roma a Bizancio, y aún algo más allá: de Roma a Antioquía o a Laodicea. Con él entra en la prosa francesa el estilo del Bajo Imperio" [60]. Sainte-Beuve ha llegado a la conclusión de que sus esperanzas en otro renacimiento francés eran ilusorias o, mejor dicho, que quedaron desmentidas por los acontecimientos posteriores. Habían cambiado sus ideales de crítica y de gusto.

Es imposible fijar una cronología exacta con respecto a las varias orientaciones críticas de Sainte-Beuve. A lo que parece y hablando en general, se movió al mismo tiempo en dos direcciones: desde una concepción primera, subjetiva, basada en la expresión personal, hasta una mayor objetividad, comprensión y distanciamiento; y, simultáneamente, desde la estimación simpatética y un tanto acrítica hasta el prestar más atención a la función del juicio y el delimitar las ideas de gusto y tradición. Estos dos movimientos de su espíritu persiguen objetivos entrecruzados. En teoría el historicismo romántico armoniza con la tolerancia y el relativismo, pero en Sainte-Beuve ello queda modificado, y hasta contradicho muchas veces, por haber tomado partido en las luchas literarias del tiempo y por no haber sido ajeno al

egocentrismo del poeta que busca expresar su personalidad aun en las tareas de la crítica. En cuanto a la objetividad y al distanciamiento de nuestro autor en su segunda fase, toma más bien a la ciencia por modelo. Sin embargo, la adhesión a los gustos clasicistas le llevó a reafirmar la función del juicio y, después, al tono autoritario y hasta áspero que domina en sus escritos. Será mejor, pues, que deslindemos esas distintas concepciones de la crítica sin sujetarnos de cerca a lo cronológico.

Para Sainte-Beuve, la primera fase de la crítica consiste en "el dulce deleite de comprender todo cuanto ha tenido vida" [61], en gozar con la variedad misma de lo humano, despreocupándonos del asentimiento intelectual. Así, desecha la crítica de Joseph de Maistre que hizo Edmond Scherer, aun reconociendo su acierto, con estas palabras: "Tengo que escucharle a él también...; amo todo cuanto afecta a un hombre, cuando de un hombre distinguido y superior se trata. Siempre me dejo y me dejaré arrastrar por la curiosidad de la vida y por esa obra maestra de la vida: el espíritu grande y vigoroso. Cuando me encuentro con una alta y brillante personalidad, no hago sino pensar que antes de emitir un juicio he de comprenderla y gozar de ella" [62]. Si queremos comprender toda la variedad de lo humano, habremos de ser imparciales y hasta impersonales e indiferentes, como Sainte-Beuve tenía a gala creer: "Yo me desligo de mí mismo" [63]. "Mi deseo sería —añade— hablar de cualquier escritor con perfecto espíritu de imparcialidad, ya que esta imparcialidad, esta naturalidad misma... confieso que ha llegado a convertirse en uno de mis últimos placeres intelectuales. Si eso es *dilettantismo,* reconozco que me afecta sobremanera" [64]. E incluso se atreve a decir: "Tengo el prurito de no ser nada en particular y más quiero aparecer bajo esta forma quebrada, múltiple y fugitiva que bajo otra cualquiera" [65]. Por eso podía asegurar, al menos en sus años finales, que no pertenecía a ninguna secta ni era adicto a ninguna doctrina especial [66], y hasta llegaba a definir su ideal como cierta "indiferencia generosa" [67]. Pero desde bastante antes, en un ensayo temprano sobre Bayle (1835), ya aspiraba al equilibrio y se negaba "a ser fanático, a estar demasiado seguro de

algo o a prendarme de otra pasión cualquiera"... "Esta indiferencia profunda —es preciso decirlo—, esta tolerancia pronta y fácil, a la que aguijonea el placer, es condición esencial del genio crítico". Genio crítico que, a su entender, es "el reverso del genio creador y poético o del genio filosófico dotado de un sistema; todo lo toma en consideración, a todo le da su valor correspondiente... El genio crítico no se las da de muy digno, ni de remilgado, ni de escrupuloso... No se aferra a un centro propio..., no teme las impurezas". Duda Sainte-Beuve de que el crítico tenga alguna creencia religiosa, ya que lo suyo es cultivar "la facultad crítica y discursiva, relajada y acomodaticia". El oficio del crítico "es como un perpetuo viajar con personas de toda condición y a todo tipo de países, movido por la curiosidad" [68].

Esa capacidad de entrega supone, a los ojos de Sainte-Beuve, el renunciar a cualquier doctrina específica y aun a la fe cristiana. Todavía nos da otro argumento para explicar su radical escepticismo sobre la interpretación sobrenatural de la vida humana: "La crítica literaria, incluida la que yo cultivo, resulta —¡ay!— casi incompatible con las prácticas cristianas. Juzgar a otro, ¡siempre a otro!, o reproducir su imagen y transformarse en él, como tantas veces hago, es en el fondo operación plenamente pagana, nueva metamorfosis de Ovidio" [69]. Claro que estas palabras figuran en un cuaderno íntimo de notas. Sainte-Beuve no se atrevía a ir tan lejos con su público. Casi siempre se limitaba a declarar que la crítica es escuela de tolerancia: "El poeta... no entiende más que su propio modo de ser, su peculiar individualidad. Ya con eso nos avisa de que no es un crítico"... "Muchas veces he pensado que lo mejor para el crítico que quiera entregarse a las más amplias perspectivas sería carecer de toda facultad artística, para no dejar traslucir en los diversos juicios sus predilecciones íntimas de padre y autor interesado" [70]. Él mismo se sentía como un ex poeta que, al renunciar a sus ambiciones (y pese a lo amargo de esas renuncias), había encontrado una libertad nueva, mente y horizontes más abiertos.

Lo primero que exige el método de la crítica comprensiva es leer bien: "El arte de la crítica... consiste en saber leer juiciosamente a

los autores, y en enseñar a los demás a que los lean del mismo modo" [71]... "El crítico no es más que un hombre *que sabe leer y que enseña a leer a los demás*" [72]. Y otra vez: "Saber leer bien un libro y, de paso, juzgarlo sin dejar de deleitarse con él, es casi todo el arte del crítico. Este arte conlleva algo más: comparar con cuidado, sabiendo elegir los puntos de comparación. Así, al lado de *Atala,* leed *Paul et Virginie* y *Manon Lescaut*; al lado de *René,* leed *Oberman* y *Le lépreux;* al lado de *Les Martyrs,* leed la *Odisea,* el *Télémaque* y a Milton. Hacedlo así y dejad obrar. El juicio surgirá en vosotros con la mayor naturalidad, y formado con vuestras mismas impresiones" [73].

En su primera época, Sainte-Beuve concebía la crítica como tarea de un expositor, y aun un propagandista, de los poetas: "Una vez creadas y dadas a luz las obras geniales, queda todavía algo digno y bello: sentirlas y hacerlas admirar. El *entusiasmo,* musa del crítico, debe aplicarse a ello" [74]. Y hasta pensó alguna vez que la crítica así entendida venía a cumplir en su tiempo una función principalísima y nueva: "Lejos de nosotros pensar que el deber y oficio de la crítica consista únicamente en venir después de los grandes artistas, en seguir sus huellas luminosas, en recoger, ordenar e inventariar su legado, en adornar sus monumentos con todo aquello que más los haga valer y lucir. Cierto que esta crítica merece todo nuestro respeto: es grave, sabia, definitiva; sabe explicar, penetrar, fijar y consagrar admiraciones confusas, bellezas parcialmente veladas, concepciones trabajosas de alcanzar, y también la letra de los textos cuando es preciso". Pero ahora cree que lo necesario es una crítica que quiera "ligarse preferentemente a los nuevos poetas..., avergonzar a la mediocridad vecina; pedir sitio para ellos, como un heraldo; marchar delante de su carro, como un escudero" [75]. Se trata aquí de una breve, pasajera rendición ante cierto grupo de poetas contemporáneos, pero en un pasaje posterior incluso se ve al crítico como "el *secretario* del público", "el bibliotecario de confianza" que nos aconseja lo que debemos llevar en el viaje, dado el exiguo equipaje permitido [76].

Todavía podríamos alegar otros pasajes de tono semejante en los que parece desdeñarse la función judicativa de la crítica, o que el crí-

tico quede subordinado a los poetas y al público, o transformado en una especie de espejo neutral, en un *dilettante* y epicúreo omnicomprensivo. Pero Sainte-Beuve esquiva siempre el generalizar. Reniega más y más de dogmáticos al modo de Nisard; tiene sus reservas frente a la nueva teoría especulativa de Taine. Sabe que las viejas reglas han caducado, y, al mismo tiempo, se siente vivamente atraído por la riqueza y variedad de la literatura, por los infinitos tesoros del pasado, por el inacabable mapa del universo literario. Por tanto, no podemos encasillarle en esa sumisión y pasividad que parecen indicar los juicios citados más arriba, los cuales no suelen ser en realidad sino declaración de modestia, renuncia a la certeza absoluta, con sus reservas y también, posiblemente, con sus prevaricaciones.

Había una razón para que Sainte-Beuve considerara al crítico como un artista: "La crítica, tal como yo la entiendo y quisiera cultivarla, es una *invención* y *creación* perpetuas" [77]. Verdad indudable en su caso personal. Por eso podía decir, al menos en una carta, que sus *Portraits* constituían "una dependencia de la rama elegíaca y novelesca" cuyo verdadero orden es el mismo en que fueron escritos, conforme al humor y sentimientos de cada caso, y cuyo verdadero asunto es Sainte-Beuve en persona [78]. Y públicamente podía declarar que su crítica no era sino el modo particular o aproximado de expresar su sentir sobre el mundo y la vida, de "hacer brotar por vía indirecta cierta poesía oculta" [79]... "So pretexto de pintar a alguien, lo que [el crítico] busca muchas veces es dar su propio perfil" [80]. Momento hubo en que el dolor de su fracaso como poeta le llevó a explicar que la crítica no es solamente —como él mismo reconocía— un *pis-aller* (caer en lo peor), sino también un auténtico progreso, una segunda fase, necesaria para cualquier mente y nada divorciada de la poesía [81]. Cabe también producir poesía de modo indirecto, hacer que ésta "penetre en la vida como un aroma secreto... El espíritu poético íntimo, preciso, en cuanto vinculado a las mismas raíces, tiene acaso allí existencia más plena que en otras formas más brillantes y especiosas" [82]. Con esto parece querer decir que él seguía siendo poeta, e incluso más poeta que antes, en sus tareas críticas.

Pero, por lo general, Sainte-Beuve concibe la crítica en términos bastante más objetivos. La función primera y básica es juzgar, enjuiciar. Si como teórico menospreció a veces esta función, en la práctica nunca dejó de ejercitarla, y con los años reafirmó cada vez más la importancia del juicio. El crítico, sostiene, debe discernir con seguridad, sin concesiones, lo que es bueno y perdurable, debe decirnos "si en una obra nueva basta la originalidad real para compensar los defectos; a qué orden pertenece esa obra; cuáles son los alcances y *vuelos* de su autor" [83]. Sainte-Beuve estima necesarias las autoridades y alude favorablemente a Malherbe, a Boileau, al Dr. Johnson: "El verdadero crítico se adelanta a su público, lo dirige y lo guía" [84]. Al hablar de la situación de la crítica en 1845, señala que ha pasado ya el tiempo de la crítica explicativa, apologética, auxiliar, y que ha llegado el momento de volverla a su antigua función enjuiciadora [85]. Parece incluso admitir como el mejor remedio para los abusos de su época una crítica que refrene y corrija con justeza, haciendo el oficio de policía literaria, y aplaude que la crítica se ciña a la verdad desnuda, sin afeites de ninguna especie. Otras veces alaba a Boileau por "su odio a un libro estúpido" o encuentra en La Harpe y Johnson "el justo y vivo sentido" de la verdad, don natural que admite cierto estímulo y perfeccionamiento [86]. Sainte-Beuve vuelve sin cesar a estas normas; echa en cara a sus contemporáneos el que "de su boca saldrá todo, menos un juicio... No se atreverán a decir 'esto es bueno' o 'esto es malo' " [87]. El crítico ejerce una función correctiva, conservadora; a su cuidado está "mantener la tradición y conservar el gusto" [88], defender "las gradaciones del arte, los estadios del espíritu" [89]. "La verdadera crítica... consiste hoy más que nunca en estudiar cada ser —es decir, cada autor, cada talento— conforme a las circunstancias de su naturaleza, en dar viva y fiel descripción del mismo, a condición de clasificarle en seguida y de hacerle ocupar su sitio en el orden del Arte" [90]. El crítico influye de modo muy directo sobre las corrientes literarias. Aquí viene el elogio de Boileau por su benéfica acción:

> Proclamemos y exaltemos hoy día la noble y recia armonía de nuestro Gran Siglo. ¿Qué hubiera ocurrido sin Boileau y sin Luis XIV, que tenía a Boileau como inspector general del Parnaso? ¿Nos habrían dado tan grandes talentos esos mismos frutos que hoy constituyen su más sólido timbre de gloria? Mucho me temo que Racine hubiera escrito más piezas como *Bérénice* y La Fontaine menos fábulas y más cuentos; Molière mismo seguiría dedicado a sus Scapins y quizá no hubiera llegado a las imponentes alturas del *Misanthrope*. En una palabra, cada uno de estos grandes genios habría reincidido en sus defectos. Boileau, es decir, el buen sentido del poeta crítico, autorizado y robustecido por el de un gran rey, puso freno a todos y, merced al respeto que inspiraba, les hizo escribir sus mejores y más serias producciones [91].

Si Sainte-Beuve se duele de que no haya ningún Boileau en su tiempo [92], bien se echa de ver que no le hubiera disgustado representar ese papel; así, cuando afirma que a Balzac le habría venido al pelo un Boileau [93], o cuando confía en que Flaubert aprenda algo de su crítica sobre *Salammbô* [94].

Pero ¿cómo definir la tradición? Llegado a este punto, Sainte-Beuve invoca el concepto capital dentro de la corriente crítica francesa: el "gusto". A veces "gusto" no quiere decir otra cosa que "sabor", mera variante del epicureísmo. Hay un curioso pasaje en que nuestro crítico añora no poder reclinarse en el lecho, como hacía Horacio en los días caniculares, o tenderse en un sofá, como Gray, o pasear por el campo con un libro, meditando. ¡Qué distinto es todo actualmente! "Epicureísmo del gusto, perdido para siempre, última reliquia de quienes no tenían otra alguna; honor y virtud postrera de los Hamilton y los Petronio: ¡cómo te comprendo, cómo te echo de menos hasta al combatirte y abjurar de ti!" [95]. El gusto "nunca se muestra más noble, más íntegro, más verdaderamente moral y delicado, que en el seno de una naturaleza santamente moral; pero a menudo

se le encuentra desarrollado en naturalezas muy distintas. Cierta corrupción agradable (¿se me permitirá confesarlo?) no le sienta mal del todo y hasta puede refinar extraordinariamente algunas de sus más raras partes" [96]. Claro que Sainte-Beuve acaba por renegar de este gusto corrompido. Lo que él ambiciona es aquel otro gusto noble, elevado, humanísimo, que se complace en definir como "pudor del espíritu" [97] y aun "el más fino e intuitivo" de nuestros órganos [98], "el amor a lo sencillo, a lo ponderado, a lo excelso, a lo grande" [99]. Al elogiar a Eugénie de Guérin no se le ocurre cosa mejor que ésta: "Le horrorizaba a ella el exceso. No insiste, no *se esfuerza.* Tenía gusto" [100].

El buen gusto, pues, es cierto sentido de moderación, de ponderación, de equilibrio racional, conjugado con un anhelo de grandeza. Representa, simplemente, el lado subjetivo de lo que en otra parte trató de definir Sainte-Beuve como tradición y esencia de lo clásico. Dos conocidos ensayos —*¿Qué es un clásico?* (1850) y *De la tradición* (1858)— formulan su parecer de modo memorable. El primero de ellos presenta un doble punto de vista: por una parte, exalta la tradición greco-latina, la veneración de los clásicos juiciosamente matizada; por otra, reconoce la existencia de algo que desborda esa tradición: las obras de Homero, Dante y Shakespeare son clásicas también, aunque no se ajusten a los requisitos del clasicismo tradicional. No se le oculta a Sainte-Beuve, por supuesto, que el clasicismo francés al uso, con sus angostas reglas, es agua pasada, y que su propia época debe superar esta situación y crear una literatura nueva que satisfaga los deseos del tiempo. La postura de Sainte-Beuve es compleja y hasta contradictoria si se quiere, pero muy comprensible. Toda su vida admiró el XVII francés como el Siglo de Oro por excelencia y creyó ver en él un fenómeno colectivo o acontecimiento social más que una fortuita reunión de grandes genios y talentos: "La idea de *clásico* implica de suyo algo que tiene continuidad y consistencia; que pertenece a un conjunto y a una tradición; que se forma, se transmite y perdura" [101]. Pero no es que deseara convertir el siglo XVII en modelo intocable, sino, más bien, hacernos entender la tradición

como una corriente ancha y generosa. Clásica es cualquier obra, de cualquier especie, capaz de colmar las exigencias de belleza y salud que siente el crítico actual. No se contenta Sainte-Beuve con definir lo clásico como lo sabio, racional o equilibrado, pues dentro de ese concepto se incluye a escritores de segunda fila sin otro mérito que la corrección, la sensatez o la elegancia. Lo que le importa primordialmente es preservar la noción y el culto de lo "clásico", pero extendiendo y ampliando este concepto. Cita a tal propósito la frase "muchas moradas hay en casa de mi Padre", que si por un lado parece predicar universal tolerancia, por otro se opone a lo que Sainte-Beuve había admitido, no sin melancolía, en un ensayo juvenil: que el destino del crítico es ser "una especie de bohemio vagabundo y hasta de judío errante" [102]. En cambio, ahora piensa: "Es preciso elegir. La primera condición del gusto... no es viajar sin descanso, sino asentarse de una vez y fijarse en un sitio. Nada estraga y mata tanto el gusto como los viajes sin fin" [103].

En el ensayo siguiente, *De la tradición,* se da más importancia todavía a la tradición latina según el sentir usual, quizá porque Sainte-Beuve se dirigía entonces a un público estudiantil, como encargado del discurso de apertura de la Escuela Normal. Explícitamente afirma que "el profesor no es un crítico", ni tiene por qué estar, como éste, al tanto de las últimas novedades. En efecto, el crítico "es un centinela siempre vigilante y alerta", mientras que al profesor le tocan otras obligaciones de menor empeño, como la de "no alejarse apenas de los sagrados lugares que debe enseñar y tener a su cuidado". Y aun creyendo que el profesor necesita conocer los principales acontecimientos nuevos y formarse una opinión de ellos, Sainte-Beuve se sentía realmente en esos momentos como un maestro que propugna sobre todo el conservar las tradiciones. Tarea que, por cierto, miraba más con ojos de humanista que de arqueólogo. Por eso se queja del bombo con que empezaban a acompañarse en Francia las rebuscas eruditas y la publicación de documentos inéditos: "La gente se enorgullece de hallazgos no más que curiosos (y eso cuando lo son), que no exigen del espíritu más meditación y esfuerzo que tomarse el

trabajo de ir a buscarlos... Diríase que vuelve y recomienza la era de los escoliastas y comentaristas. También se gana honra y consideración con esas cosas, y bastante más, desde luego, que quien pone manos a una buena novela o a un hermoso poema, o quien acomete los caminos de la invención auténtica, las vías excelsas del pensamiento". Sainte-Beuve quisiera más respeto para las jerarquías del arte, para los varios niveles de la inteligencia: "alentemos, sí, toda búsqueda laboriosa, pero no despojemos de su soberanía al talento, a la meditación, al juicio, a la razón, al buen gusto". Sería preferible —cree— que los libros, en vez de alardear en la portada de estar escritos "conforme a documentos inéditos", lo estuvieran simplemente "conforme a ideas y opiniones juiciosas, nuevas o viejas". Y no puede menos de sospechar que si alguien diese con las notas de que se valió Tucídides para componer su *Historia de la guerra del Peloponeso,* les concedería más valor que a la obra hecha y derecha: "se llegaría así a preferir los materiales a la obra, el andamiaje al monumento" [104]. Pese a su inmensa erudición, a estar más que capacitado para sumergirse en largas y continuas investigaciones entre papeles y libros raros, como bien lo prueba *Port-Royal,* Sainte-Beuve receló siempre de los rebuscadores de antiguallas, y muy en especial del entusiasmo por la Edad Media francesa. El gigantesco desarrollo de la investigación en este campo le dejaba frío: "Ni mis inclinaciones ni mis gustos me hubieran consentido nunca estar entre los roturadores de la Edad Media". Disentía por igual de "el exagerado entusiasmo de unos y la complaciente minuciosidad de otros" [105]. Y al hacer la reseña de ciertos "misterios" medievales franceses, protestaba de que los editores se atrevieran a compararlos con Sófocles y con Racine; esos dos eruditos, Paulin y Louis Paris, demuestran así su supina ignorancia de la antigüedad y del siglo XVII francés: "ni tenían ni tienen a su alcance todos los términos precisos de comparación"... "Quien haya leído directamente a Sófocles se ve libre para siempre de esos eclipses o aberraciones del gusto" [106].

Sainte-Beuve defiende la tradición que viene fluyendo desde la antigüedad clásica e incita a los franceses a continuar y aumentar la

herencia romana: "con amor y comprensión, sin abandonarla nunca, hemos de recibir la herencia de estos maestros y padres ilustres; herencia que, desde Homero hasta el último de los clásicos de ayer..., constituye la parte más clara y sólida de nuestro acervo intelectual". A su modo de ver, la facultad poética pertenece en cierto modo a lo más universal del hombre. Y deseoso de que la tradición francesa no se confine en sí misma, exhorta a sus oyentes a no dejar nunca el aticismo, la urbanidad, los principios del buen gusto, la alianza de razón y gracia: no hay que perder de vista "el sentimiento de cierta belleza adecuada a nuestra raza, a nuestra educación, a nuestra cultura". En dicha tradición se niega Sainte-Beuve a separar griegos y romanos: "en nosotros vienen a confundirse el legado y los beneficios de unos y otros". No le son simpáticos los neohelenistas, tan despreciativos para la tradición latina, ni los latinistas chapados a la antigua, que quisieran confinar a los griegos en una fase primitiva de la antigüedad. A quien quiere englobar dentro de la tradición clásica es a Shakespeare, haciendo ver que no se le podía considerar excluido de ella, pues había leído a Plutarco y a Montaigne. Admite el crítico, desde luego, los defectos comunes a la época de Shakespeare, pero no por eso conceptúa al gran dramaturgo como un loco y un bárbaro —según había hecho Voltaire—, sino que le sitúa en el centro mismo de la naturaleza humana: "nunca son los grandes hombres inexorablemente extravagantes, ridículos, grotescos, ostentosos, petulantes, cínicos, *inconvenientes*... La tradición nos dice, y lo recalca la conciencia de nuestra naturaleza civilizada, que es la razón la que debe imperar, y acaba por imperar siempre, incluso entre estos seres elegidos y predilectos de la imaginación" [107].

Según se dice después más concretamente, la razón está integrada por la salud y el buen sentido, así como por el encontrarse a gusto y en armonía con la sociedad. Sainte-Beuve recurre a la célebre frase de Goethe: romántico es lo enfermo, clásico es lo sano. (Por Goethe sentía inmensa admiración, si bien algo distante, y no se cansaba de llamarle "el más grande de los críticos modernos y aun de todos los tiempos" [108], aunque la verdad es que su opinión se basaba en poco

más que en las *Conversaciones* de Eckermann.) Por tanto, lo clásico comprende todas las literaturas que hayan florecido sana y felizmente, en plena conformidad con su época y ambiente social respectivo; es decir, "las literaturas... satisfechas de su nación, de su tiempo, del régimen en que les ha tocado nacer y florecer...; las literaturas que están y se sienten en su propia casa y en el buen camino, nunca en una clase que no es la suya, ni intranquilas e inquietas, ni basadas en el principio de lo *enfermizo*, que jamás ha sido un principio de belleza". Y sigue: "La literatura clásica no se lamenta, no se queja, no se aburre"; "el clásico... se distingue... porque ama a su patria, a su tiempo, y nada ve que le parezca más deseable ni más bello" [109]. Hoy no es fácil matizar con justeza estas declaraciones que acabamos de transcribir: si causaron resquemores en su tiempo es porque suponían el respaldo del imperio napoleónico. Sainte-Beuve se había convertido en símbolo de la amistad y reconciliación con el régimen. En un artículo titulado *Les regrets* (1852) [110] había ridiculizado a los que se pasan la vida añorando el pasado. Terrible impresión le produjo la revolución de 1848, que fue causa de su destierro temporal a Bélgica, más o menos voluntario.

Al mirar hacia atrás, Sainte-Beuve ve el romanticismo como una enfermedad propia del tiempo: "Hamlet, Werther, Childe Harold y los Renés puros no son sino enfermos que cantan y sufren gozándose en su mal..., la enfermedad por la enfermedad" [111]. Es la crítica quien puede curarnos, y de hecho lo ha conseguido. Primero, en un tortuoso elogio de doble filo, Sainte-Beuve había ponderado muchísimo a Saint-Marc Girardin por combatir tales estragos; al presente —decía— la gente se casa, tiene hijos y no desprecia el mundo: "La juventud... se ha hecho positiva; ya no sueña" [112] Ahora, es esto precisamente lo que él prefiere: que la gente sea feliz, honestamente feliz. Sus esperanzas las deposita en una sociedad que haga posible "reencontrar nuestra armonía. Cesarían entonces los conflictos y la enfermedad moral. La literatura sería otra vez clásica en sus grandes líneas y en el fondo (que es lo esencial)... Y acaso volveríamos a tener monumentos" [113]. La crítica de Sainte-Beuve ha tomado un cariz resueltamente

social y hasta moralizante, como implícitamente se ha hecho absoluta al invocar eternos aunque amplios ideales. Las diferencias de opinión entre los críticos le parecen simples diferencias de perspectiva: "En efecto, no piensan ellos en ese momento en el mismo objeto, en las mismas obras del autor considerado, en los mismos pasajes de sus obras. Y es porque no le tienen delante en toda su integridad, porque no le *comprenden* realmente en toda su plenitud. Una atención y un conocimiento mayores aproximarían los juicios discrepantes hasta hacerlos concordar" [114].

Más concretos se ofrecerán estos amplios y eternos ideales de Sainte-Beuve —sus particulares gustos, anclados en la tradición latina— dando un breve repaso a sus simpatías y antipatías frente a la poesía y a la literatura de creación en general a través de la historia. A 640 se elevan los ensayos reunidos entre las *Causeries du Lundi* (publicadas semanalmente desde octubre de 1849 hasta agosto de 1861) y los *Nouveaux Lundis* (desde setiembre de 1861 hasta mayo de 1869, casi sin interrupción). De estos ensayos sólo 150 figuran como literarios, y nada más que 55 como críticos en sentido estricto. Pero, estadísticas aparte, la crítica de Sainte-Beuve es de increíble riqueza, variedad y alcance, sin que quede género o período de la literatura francesa por tocar. Al fondo están los antiguos, siempre admirados y estudiados: "Releed un canto de Homero, una escena de Sófocles, un coro de Eurípides, un libro de Virgilio. Grandeza o fuego del sentimiento, fulgor de la expresión y, cuando hay caso, armonía de composición y de conjunto" [115]. Sainte-Beuve admiraba mucho a Homero y a los trágicos griegos y los conocía a fondo, pero sobre quienes más escribió, dentro de esa literatura, fue sobre Teócrito, Meleagro, Apolonio y Quinto de Esmirna, llevado de su entusiasmo por el género bucólico o la *Antología griega* y del deseo de aficionar a sus lectores a la épica helenística. No olvidemos que a veces estas elecciones dependían de las circunstancias. Sainte-Beuve se debía al periodismo, género que cultivó durante la mayor parte de su vida. Los temas elegidos eran los que le sugerían las nuevas publicaciones llegadas a sus manos. Acaso también creyera más fácil decir algo

nuevo respecto a las figuras menores o que concordaban mejor con sus inclinaciones. El griego lo siguió cultivando hasta sus últimos años [116], pero indudablemente destacó más como latinista.

A Virgilio le dedicó Sainte-Beuve un culto especial. En su *Étude sur Virgile* (1857), que como libro vale poco, pues se limita a recoger las lecciones destinadas al "Collège de France", se proclama "sacerdote" del poeta latino. Declara también que sus íntimas predilecciones le hacen pertenecer a "la escuela francesa admiradora de la antigüedad, al modo de Fontanes, de Chateaubriand, de Delille mismo", y cree ver "una perspectiva recta e ininterrumpida... desde Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano hasta nuestros días... Muchas fuentes griegas no nos han llegado más que a través del majestuoso y triunfal acueducto romano". Hoy mismo el gran Virgilio sigue siendo el inspirador de esa desdeñada "religión más discreta que se consagra en poesía a amar cuanto sea bello, natural, fino y delicado" [117]. No hay quien le dispute el primer lugar en la jerarquía de los poetas épicos y es también el más completo y perfecto de los poetas racinianos. En Virgilio el amor a la naturaleza y a los libros, la piedad, el patriotismo nunca reñido con la universalidad humana, constituyen la base sobre que descansa "la unidad de tono y colorido, la armonía y correspondencia de unas partes con otras, la justa proporción y, en fin, ese gusto sostenido que aquí representa uno de los signos del genio, pues que se adhiere al fondo como a la flor del alma, y al que yo llamaría delicadeza suprema" [118]. No cabe definir mejor los ideales poéticos de Sainte-Beuve. Ya resulta más fría la estimación de Horacio (1855): "Breviario de gusto, de poesía, de sabiduría práctica y humana", es este poeta fuente de la tradición lírica de Francia por estar muy cerca del espíritu de sus hijos; además, es un hombre de verdad, "no un ángel ni un alma solamente" [119]. Con todo, Sainte-Beuve pone límites a la valoración de Horacio que no aparecían en el caso de Virgilio. Ello se debe a que Virgilio había escrito una epopeya, el más sublime y majestuoso de todos los géneros, y a que su tono melancólico y elegíaco era el que mejor armonizaba con los sentimientos del crítico.

Ese culto que rinde a la tradición clásica —por muy vista con ojos románticos que pueda parecernos— habría de entorpecer a Sainte-Beuve en su apreciación de la literatura medieval. Prestó cariñosa atención a los historiadores —Villehardouin, Joinville, Froissart, Commynes—, pero sin dejarse impresionar por la euforia medievalista del siglo XIX. Su discurso sobre los orígenes de la lengua y literatura francesas (1858) está inspirado en Ampère [120]. La *causerie* sobre Dante apenas si hace otra cosa que apuntar a grandes rasgos la fortuna del poeta italiano en Francia; evidentemente, Sainte-Beuve compartía la opinión que atribuye a Vico, según la cual la *Commedia* es "expresión de la historia de su tiempo" [121]. Frente a Villon y al creciente coro de alabanzas que se le prodigaban, nuestro crítico muestra la mayor frialdad en su ensayo. Villon se le antoja un tipo idealizado, una leyenda, una ilusión, un individuo colectivo. Como a Voltaire le había ocurrido con Shakespeare, no encuentra más que "dos o tres perlas en aquel muladar". El único poema de él que le entusiasma es la *Ballade des dames du temps jadis* [122]: como que casaba a maravilla con su inclinación general a lo elegíaco.

La actitud de Sainte-Beuve ante la poesía renacentista francesa está influida también por sus ideales clásicos. Si, mirando atrás, elogia su primera defensa de la Pléyade como "un acto de gusto", no vacila en reafirmar sus reparos sobre Ronsard y Du Bellay. Ronsard es "un poeta bastante fácil, y hasta más fácil de la cuenta" [123]. Du Bellay, que iba por el buen camino, de cara a los antiguos pero sin supersticiones, se quedó en gloriosa promesa [124]. A juicio de Sainte-Beuve, acertaron los críticos románticos extranjeros (con los Schlegel al frente) al interpretar la Pléyade como iniciación del clasicismo francés más que como antecedente romántico. Ronsard se halla, pues, entre la espada y la pared: los clasicistas de su país no le reconocen por antepasado; los extranjeros le acusan de haber metido en un atolladero a la poesía francesa [125]. Según Sainte-Beuve, por donde la llevó fue por el buen camino.

Claro que su corazón estaba con los clásicos franceses. Los poetas *précieux* y barrocos le merecen mala puntuación. Así, Saint-Amant

queda por detrás de Racan y Maynard a causa de su conceptismo y mal gusto, vicios de la época tanto como suyos [126]. No cree Sainte-Beuve en aquello de que "enfin Malherbe vint", ya que este reformador no hizo sino seguir la revolución acometida por Ronsard [127]. A Malherbe le echa en cara su lado negativo, el repudio del pasado y la estrechez de criterío, aunque en dos artículos tardíos le conceptúe gran poeta: "En suma, Malherbe, pese a su sequedad y a su parva materia, tiene siempre dignidad y aun algunos momentos de perfecta y cautivadora elegancia" [128]. Con este poeta se inicia el siglo de Luis XIV, que para Sainte-Beuve representaba la cima de la literatura francesa e incluso de todas las literaturas excepto, acaso, la latina de tiempos de Augusto. (Shakespeare queda fuera del cotejo, como "el más grande —en el orden poético— de los hombres puramente naturales" [129]; los alemanes, Goethe incluido, no podían producir verdaderos clásicos). Hasta los primeros artículos publicados por Sainte-Beuve en la *Revue de Paris,* en los que se quiso ver más de un zarpazo contra los clásicos franceses, no destilan otra cosa, bien mirados, que generosa apreciación desde un nuevo punto de vista. Si el ensayo sobre Boileau (1829) se duele de que a este autor le falte sentimiento de la naturaleza y califica al *Art poétique* de "código poético caducado", todavía concluye diciendo: "Boileau, a lo que nos parece, es un espíritu fino y juicioso, culto y mordaz; poco fecundo; de una brusquedad nada desagradable; fiel observador del verdadero gusto y buen escritor en verso" [130].

Los primeros ensayos sobre Racine sorprenden por lo ditirámbicos, aunque lo que Sainte-Beuve se proponía era revalorizar a este escritor desde un curioso enfoque, o sea, engrandeciendo al modo romántico su lirismo y achicando de paso, indirectamente, la autoridad de la tragedia clásica francesa. Racine aparece metamorfoseado en cantor elegíaco y piadoso; su poesía pura es preferida a sus dramas. Después de *Athalie,* ya no volvió el poeta a cantar los "sentimientos personales, tiernos, apasionados, fervorosos" [131] que llenaban su alma. Sainte-Beuve no oculta su enemiga al sistema dramático que triunfaba en escena por aquellos tiempos. En *Phèdre* echa de menos el color

local y las auténticas costumbres griegas; en *Britannicus,* las costumbres romanas. A su modo de ver, la tragedia raciniana esquematiza su plan seca y atrevidamente. Pesaba en Sainte-Beuve, qué duda cabe, el contraste entre este género y el drama romántico, pletórico de colorido local, variadísimo, libre de trabas. Pero años más tarde acabaría abjurando de esas creencias: "Yo mismo —¡ay!— ¿no pretendí alguna vez que Racine estaba más dotado para la elegía y la lírica que para la dramática?" [132]. Y, como hemos visto, cambiaría de opinión respecto a Boileau hasta encarecer su gran importancia como crítico.

Al censurar el neoclasicismo, los tiros de Sainte-Beuve se dirigían exclusivamente contra la balumba de imitadores y remedadores de los clásicos que produjo el siglo XVIII. El ensayo acerca de Jean-Baptiste Rousseau (1829) supuso tan tremendo golpe para éste que ya nunca pudo levantar cabeza. Se trata de un ensayo escrito e inspirado desde la vertiente lírico-subjetiva propia de los románticos. "El poeta lírico —dice— es un alma desnuda que pasa cantando por el mundo" y crea "un mundo aparte, un mundo poético de sentimientos e ideas". Pero ni por asomo se encuentra nada de esto en J.-B. Rousseau: mente angosta, sin chispa de genio y todo artificio, "fue el menos lírico de los hombres en la menos lírica de todas las épocas" [133]. Y sus odas alegóricas son abarrocadas, metafísicas, sofísticas, resecas, enmarañadas. No menos duras suenan las opiniones de Sainte-Beuve acerca de los últimos poetas neoclásicos (Delille y Parny, por ejemplo). Todavía en 1837 increpaba a Delille por no tener "arte ni estilo poético" y llegar con retraso a una tradición agotada [134]. Entre los poetas dieciochescos fue Chénier el que ganó su admiración. Ningún otro crítico hizo tanto como Sainte-Beuve por cimentar la fama de Chénier (sus versos no se publicaron hasta 1819) y por convencer a sus coetáneos de la perfecta continuidad que se daba entre los románticos y este autor, que vino a revelarnos "la poesía del futuro y trajo al mundo una nueva lira" [135]. A lo que parece, el crítico estimó más de la cuenta las innovaciones técnicas del lírico, y aun dio en sus poemas más importancia a lo elegíaco que a lo erótico.

Pero es que entonces, por lo menos al principio, Sainte-Beuve combatía en las filas del romanticismo. De los poetas, Lamartine fue su primera pasión; las *Méditations poétiques* (1820) le parecieron una revelación total: "Súbitamente pasamos de una poesía seca, escuálida, pobretona..., a una poesía anchurosa, verdaderamente interior, abundante, elevada, divina por entero" [136]. El largo ensayo de 1832 rinde ardiente culto a este libro, rompiendo a cantar en verso en una epístola de adoración [137]. La reseña de *Jocelyn* (1835) apenas podía ser más favorable. Sainte-Beuve acumula esfuerzos para situar este poema en la tradición del idilio y, de paso que elogia el célebre melodrama alpino de Lamartine, deja ver su conocimiento de las poesías coloquiales de Coleridge y de las descriptivas de Wordsworth [138]. No obstante, se le advierte ya desilusionado con Lamartine al escribir la reseña de *Recueillements poétiques* (1839); según declara, no puede satisfacerle una poesía rendida a la influencia de V. Hugo y mucho menos el prólogo del libro, donde el poeta parece despreciar sus obras anteriores y proclama sus afanes políticos y humanitarios [139]. Los últimos *Lundis* abundan en corrosivos ataques contra el mismo autor: qué mal gusto y postizo estilo el de *Les confidences*; qué artificioso el idilio de *Raphaël* [140]. Además, Sainte-Beuve reseñó con mortífero ingenio la historia de la Restauración de Lamartine [141] y defendió a La Fontaine de las despreciativas observaciones de aquél: "Lamartine pone su vista en los ángeles; La Fontaine, que parece elevar a las bestias hasta las alturas del hombre, nunca olvida que el hombre no es sino el primero de los animales". La poesía lamartiniana es "noble y hasta sublime; etérea, armoniosa, pero vaga y difusa" [142]:

Lamartine ignorant, qui ne sait que son âme [143].

En estas reacciones hostiles de Sainte-Beuve influyó, a qué negarlo, su disgusto por la carrera política del poeta, pero no dejaba de ser sincero al sentirse curado del morbo de la melancolía romántica propagado por Lamartine y su escuela.

Con todo, al examinar los gustos de nuestro crítico en materia de poesía decimonónica, queda la duda de si aquella curación fue lo completa que él dice. Sus relaciones con Victor Hugo no se entenderán sin algunos datos biográficos. Primero fueron los amoríos de Sainte-Beuve con Adèle, esposa de Hugo, los que le distanciaron de éste; después, a las razones personales se sumaron otras de orden político que trabaron su lengua. A partir de 1835, Sainte-Beuve no escribió una sola línea sobre los dramas de Hugo (el teatro nunca fue santo de su devoción), ni sobre sus siguientes novelas o colecciones poéticas. Hasta en un principio, cuando era "heraldo" y admirador apasionado del poeta, supo ponerle reparos. Ya en la reseña juvenil de *Odes et Ballades* (1827), hacía notar que Hugo abusaba de la fuerza y de la antítesis, cayendo con frecuencia en extravagancias y puerilidades: o sea, que en sus esfuerzos por encontrar el ideal, se excedía a sí mismo [144]. Pasado el hechizo (del poeta y de su mujer), Sainte-Beuve comenzó a combatir en público la jactancia e impiedad huguescas; tras la ruptura definitiva y aun conservando la admiración por el genio de Hugo, fue considerándole cada vez más como a una indómita fuerza natural, cíclope o "Caliban que se cree Shakespeare", titán de la barbarie [145]; en suma, con las cualidades que mejor se avenían al cuadro de la decadencia francesa que imaginaba el crítico.

Con Vigny se llevó Sainte-Beuve casi tan mal como con Hugo, ya que, después de una amistad algo distanciada, le tomó aversión cuando aquél pasó a ser colega suyo en la Academia. Ya en 1826 atacó el *Cinq Mars* por su falseamiento de la verdad histórica y, aunque elogió la poesía de Vigny, fue poniéndole muchos peros. En cuanto a la prosa, le parecía muy alejada de la realidad [146]. Más tarde sus críticas llegarán al tono abiertamente despreciativo (el fondo apenas había cambiado). La poesía de Vigny se le figura "como un alabastro trabajado con bastante arte pero pálido y descolorido. No hay vida ni sangre que circulen por ella" [147]. La nota necrológica canta un tanto la palinodia, pero todavía afea a Vigny sus aires aristocráticos y sus mentirosos colores históricos, y machaca y remachaca el inacabable discurso de ingreso en la Academia con que se había des-

tapado el poeta. Incluso en *Destinèes* cree ver Sainte-Beuve —sin ninguna razón— "un ocaso bien llevado", aunque con composiciones tan admirables como *La colère de Samson* [148]. Fue la incomprensión del lado humano de Vigny y de sus ínfulas señoriales lo que desató las agrias críticas de Sainte-Beuve contra sus obras poéticas, cosa que tanto contrasta con las alabanzas que alegremente repartió entre muchos poetas menores del tiempo, y en particular entre las poetisas (Madame Desbordes-Valmore, etc.).

El caso más llamativo es el de Béranger (no olvidemos, sin embargo, que otros muchos, entre ellos Goethe, le pusieron también por las nubes, y en términos que hoy no nos explicamos). Hasta en un artículo tardío, más moderado en los elogios, Sainte-Beuve agrupa a Béranger entre los poetas de segundo orden, al lado de Burns, Horacio y La Fontaine [149]. Ello se debe a su debilidad por las ideas políticas afines y a que estimaba extraordinariamente —mucho más que nosotros, desde luego— la ruptura de Béranger con el retórico verso alejandrino. Sainte-Beuve y sus coetáneos se perecían por el género de la canción popular *(chanson)*, que había estado ausente de la tradición francesa durante largo tiempo. Así es que no hacía sino formular la opinión general cuando, en 1842, reputaba como los mejores poetas de la época a Béranger, Lamartine y Hugo [150].

Frente a autores y adversarios más jóvenes, fue acentuando con los años su despego. Saludó cordialmente, eso sí, la llegada de Musset, aunque no se le ocultaran los defectos de *Confession d'un enfant du siècle* [151]. En la necrología sobre este poeta, parecen excesivas tantas lamentaciones por una vida arruinada, pero es que Sainte-Beuve conocía muy bien las costumbres de Musset y su derrumbamiento de los años últimos [152]. Lo que más admiraba eran las cuatro *Nuits* —siempre el mismo gusto por la poesía elegíaca y melancólica—, mientras que las comedias no prendieron en él. En cuanto a Gautier, parece que no interesó gran cosa a nuestro crítico, por lo menos en los primeros años. La reseña de *Les grotesques* puntualiza ciertos errores de documentación y lamenta que Gautier se propusiera rehabilitar a los poetas del tiempo de Luis XIII [153]. En otra reseña se

ataca la doctrina del arte por el arte, la exclusiva búsqueda del color y la imagen, el "arte exagerado donde la forma domina y aplasta tan extrañamente al fondo" [154]. Pero no olvidemos que Sainte-Beuve repudió siempre en arte la actitud puramente didáctica y utilitaria, aunque admitiera también su función social [155]. Los tres ensayos últimos que dedicó a Gautier (1863) examinan sus obras de modo mucho más cercano y comprensivo, pero dejan la impresión de que el poeta carecía de profundidad y de que su mayor mérito consistía en el encanto superficial, cosa que el crítico valora más alto ahora. El nuevo libro de Gautier, *Émaux et camées,* que es el mejor de los suyos, sólo recibe algunas buenas palabras de pasada [156].

La crítica de Sainte-Beuve sobre los románticos acusa una creciente falta de simpatía, pero parece justa en lo esencial si tenemos en cuenta la perspectiva del tiempo y las estrechas relaciones que sostuvo con casi todos ellos. Con razón insiste en que su separación del romanticismo no fue absoluta. En un ensayo sobre Banville distingue tres subtipos dentro de lo que suele llamarse "romanticismo". Se refiere primero a los autores que quisieron emancipar la literatura, salvarla de las reglas rutinarias: Madame de Staël y su grupo (incluido Fauriel). Vienen después aquellos que, por haber vuelto su mirada a Grecia, podrían ser llamados "helenistas"; hombres que si hoy acaso parecen clásicos, merecen con propiedad el nombre de románticos: son Chénier y Chateaubriand. Puede que este último no guste mucho a los románticos jóvenes, pero "fue un gran romántico, en el sentido de que se elevó a la inspiración directa de la belleza griega, y también en el otro sentido, porque con su *René* alumbró una veta absolutamente nueva de sueños y emociones poéticas". Quedan, finalmente, los románticos en sentido propio, la escuela acaudillada por V. Hugo, que ha renovado la poesía de libre y personal inspiración en sus diversos modos y géneros. Gautier, con su atracción por lo visual, representa una de las ramas; Vigny, con sus tendencias espirituales, la otra. Sainte-Beuve está de acuerdo con las aspiraciones generales del romanticismo y su ansia de devolver a la poesía francesa cosas como la naturaleza, la verdad y hasta la familiaridad.

Y reflexiona así: "Pensemos un momento en lo que ha sido la lírica moderna: en Inglaterra, de Kirke White a Keats y Tennyson, pasando por Byron y los laquistas; en Alemania, de Bürger a Uhland y Rückert, pasando por Goethe; y preguntémonos qué papel haríamos nosotros y nuestra literatura, en comparación con tantas riquezas extranjeras modernas, si no hubiéramos tenido esta poesía nuestra, esta escuela poética tan ridiculizada... Imaginémosla inexistente: ¡qué laguna tan grande!" [157].

La penetración de Sainte-Beuve decae mucho cuando tiene que enfrentarse con sus contemporáneos más jóvenes y con los nuevos novelistas a quienes hoy concedemos mayor categoría, o sea, con Stendhal, Balzac, Flaubert y Baudelaire.

Stendhal le gustaba como crítico, pero más bien poco como novelista. Sus defectos en este punto los estimaba debidos a "haber llegado al género novelesco a través de la crítica exclusivamente y partiendo de ideas preconcebidas" [158]. Los personajes stendhalianos parecen, más que seres vivos, autómatas diestramente articulados. El Julien de *Le Rouge et le Noir* no es sino un monstruo odioso, un criminal que recuerda a Robespierre. La pintura de los bandos e intrigas de la época carece, en su desarrollo, del orden y moderación que se requieren para la autenticidad del cuadro de costumbres. Si *La Chartreuse de Parme* es la mejor novela de Stendhal, se debe al encanto de sus primeras partes. Pero Fabrice resulta un ente frívolo y vulgar, no se sabe bien si bestia movida por sus apetitos o niño malcriado que sólo mira su capricho. No hay en él moralidad ni principios de honor. Sus arrebatos desmedidos y las consecuencias que provocan serían inexplicables para quien busque orden y verosimilitud en esa historia. Salvo en su comienzo, la novela es, de punta a punta, "una ingeniosa mascarada italiana". Se pregunta Sainte-Beuve dónde se encontrará ahí una chispa siquiera de la cordura, de las sanas emociones y de la auténtica sencillez que resplandecen en *I promessi sposi* de Manzoni o en las buenas novelas de Walter Scott [159]. Juicio que repite con mayor énfasis aún en el ensayo sobre Taine [160] y en el artículo dedicado a los *Souvenirs* de Delécluze. En ambos aumentan

sus reservas al elogiar a Stendhal como crítico: "Stendhal arroja de su trono a la imaginación humana. Su odio al relumbrón fácil le hace menospreciar las riquezas verbales y las magnificencias legítimas que de ella extraen la pasión, la fantasía o la elocuencia" [161]. El Sainte-Beuve romántico protesta contra la sensualidad y hedonismo dieciochesco; el Sainte-Beuve clásico, prendado de la unidad, coherencia y verosimilitud, protesta a su vez de lo mal compuestas que están las novelas de Stendhal. No dejan de ser justas algunas de sus opiniones, pero es innegable que no comprendió la originalidad del espíritu stendhaliano, su agudeza psicológica y la novedad de sus recursos novelescos.

Balzac le pareció a Sainte-Beuve desde el principio uno de esos cultivadores de la novela sensacionalista al estilo de Sue o de Soulié, y nunca dejó de pensar así. Su juicio definitivo sobre él está teñido, a todas luces, de resentimiento personal. El primer comentario que le dedicó fue la reseña de *La recherche de l'absolu* (1834), donde se muestra favorable a la nueva novela y menciona a *Eugénie Grandet* como la mejor obra del autor [162]. Ahora bien, todo el artículo tiende a presentar a Balzac como escritor puesto de moda entre las mujeres y cuya fama era debida a su gran conocimiento del corazón femenino, patente sobre todo en *Physiologie du mariage*. Balzac se ha aparecido ante ellas como un mensajero de íntimos consuelos, una especie de confesor con sus puntas y ribetes de médico. No deja Sainte-Beuve de aludir despreciativamente a los gustos secretos e inclinaciones *drolatiques* y lascivas del novelista, citando las palabras de un amigo anónimo (Ampère): "Cuando leo esas cosas [de Balzac], tengo la impresión de que necesito lavarme las manos y dar un buen cepillado a mi ropa" [163]. La atención con que siguió Sainte-Beuve los primeros trabajos de Balzac, escritos *de pane lucrando*, debió de irritar aún más a éste. Algo después, en el conocido artículo *De la littérature industrielle* (1839), ridiculizó a Balzac por haber propuesto que el Estado adquiriese las obras de los diez o doce "mariscales franceses" de la literatura, empezando por las del propio novelista, que "se valora en *dos millones*, si no he entendido mal" [164].

Balzac se desquitó de lo lindo al reseñar con el tono más despectivo el primer tomo de *Port-Royal*. Y Sainte-Beuve tuvo que aguardar veinte años hasta reimprimir su reseña en el apéndice (1860) de la edición definitiva de su libro, donde sostiene, y no sin razón, que Balzac no tenía derecho a enjuiciar su libro, pues desconocía lo que era el cristianismo y el siglo XVII, había cometido errores garrafales y en general se había comportado como un perfecto charlatán. Pasando al contraataque, reputa a su adversario más monstruo que genio, a medio camino entre la grandeza y la bufonería. Su desenfreno, groseras miras y alucinaciones pasan de la raya, además de que no sólo ha pintado los vicios de la sociedad, sino que hasta los ha fomentado y adulado [165]. Asombra que, muerto Balzac, su hermana pidiese a Sainte-Beuve ser uno de los cuatro portadores de las cintas funerarias en el entierro (los otros tres eran Hugo, Dumas y el ministro de Educación) y que le hablase amigablemente antes de que él escribiera su artículo necrológico [166]. Este ensayo [167], pese a su miopía frente a la grandeza de Balzac, resulta mucho más comedido de tono y justo en lo sustancial. Sainte-Beuve llama ahora al desaparecido "tal vez el más original, propio y penetrante" pintor de costumbres con que contamos. Tiene palabras elogiosas para su arte de caracterización y hasta para su fino, sutil, pintoresco estilo. *Eugénie Grandet* —repite— sobrevivirá. Pero, por otra parte, el artículo reitera múltiples extremos ya sentados antes por el crítico. La clave de los éxitos de Balzac estriba en haberse atraído al público femenino, sobre todo en *La femme de trente ans*. Balzac respira exquisita corrupción; su estilo es completamente asiático. Y sus tramas suelen pecar de endebles, desorbitadas, confusas. No todo es alabanza en el hecho de que Sainte-Beuve acepte la frase de Chasles (luego repetida en el título de un libro) según la cual Balzac tuvo más de "visionario" que de observador y analista: se intoxicó él con su obra, creó un mundo tan soñado por lo menos como observado, constantemente forzó su inspiración sin hacer caso de la crítica. En fin, nuestro crítico reprocha a *Cousine Bette* las negras tintas con que pinta al ser humano. La heroína es otro Yago o Ricardo III, un alma criminal y monstruosa. "No ocurre así en la

vida", reza la cantilena del Sainte-Beuve declinante, cada vez más aferrado a cánones de normalidad y verosimilitud. La conclusión sitúa a Balzac por debajo de George Sand, escritora "más grande, más segura y firme" y que, además, "nunca busca a tientas su expresión". Incluso Sue iguala probablemente a Balzac "en invención, fecundidad y composición", sólo que "no sabe escribir tan bien" como éste [168]. Después, durante un corto período parece que Sainte-Beuve temió no haber admirado a Balzac como se merecía, haberse engañado. Pero sus últimas declaraciones y opiniones deslizadas en la conversación demuestran que en el fondo no había cambiado de ideas. En 1866 lamentaba que Sue y Soulié ya no viviesen, absorbidos y desplazados por Balzac [169].

Más tranquilas fueron las relaciones de Sainte-Beuve con Flaubert. Su artículo sobre *Madame Bovary*, entonces perseguida por inmoral, resulta extrañamente encogido y sin calor. No falta algún elogio: "libro bien compuesto y meditado, donde todo se tiene en pie y nada queda al acaso de la pluma", dotado de estilo propio, quizá más propio de la cuenta para el gusto del crítico. Pero, cosa rara, éste tiene la impresión de que Madame Bovary no está dibujada muy claramente, y al final confiesa su poca simpatía por el realismo frío y despiadado de esas páginas. He aquí lo que objeta: "Su método... consiste en describirlo todo y en insistir sobre todo lo que le sale al paso... Al fin y al cabo, un libro no es ni puede ser nunca la realidad misma". Flaubert resulta seco e irónico en demasía; en su tono nunca se advierte —con gran dolor de Sainte-Beuve— ternura ni comprensión. Además, ni uno solo de los personajes es bueno. Con sorprendente confusión de realidad y ficción y con un sentimentalismo raro en sus últimos escritos, Sainte-Beuve trae a cuento el caso de una señora de provincias, conocida suya, que escapó al destino de la Bovary llenando su vida con obras de caridad. Él reconoce las grandes cualidades del libro en cuanto a estilo, plan y composición, pero no le agrada la nueva literatura metida a científica: "Flaubert, hijo y hermano de médicos sobresalientes, sostiene la pluma como si fuera

un escalpelo. ¡Anatomistas y fisiólogos, por todas partes os encuentro!" [170].

Después de esta reseña, Flaubert le hizo una visita y trabaron cierta amistad, aunque no debió de ser muy íntima. La aparición de *Salammbô* y el tema elegido dejaron estupefacto a Sainte-Beuve. En los tres ensayos que consagró a este libro muestra el interés y hasta la actitud de un padre que aconseja. Estima equivocada la idea toda de la novela y la critica con gran minuciosidad. Primero examina la fuente, Polibio, haciendo ver que este autor sólo ofrecía el embrión de la trama y dejaba libertad plena a la fantasía del novelista. Pero Flaubert tiene la pretensión de reproducir nada menos que la imagen exacta de aquellos tiempos. Y como Sainte-Beuve no lo cree así, ha de aplicarse a poner de manifiesto los anacronismos morales. Caracteres y descripciones transparentan su filiación romántica. Salammbô es, al principio, como una Elvira sentimental con un pie en el *Sacré-Coeur;* se diría hermana de Velleda, la sacerdotisa de *Les Martyrs* de Chateaubriand. Los paisajes recuerdan alguno del *Itinéraire* de este mismo autor. El enamorado Matho, especie de Goliat africano, está tan lejos de la naturaleza como de la historia. Las ceremonias descritas tienen cierto tufillo de iniciaciones masónicas. En conjunto, el libro resulta teatralero, operístico y plagado de absurdos, como la escena en que Salammbô se entretiene acariciando a una serpiente. La lógica argumental no puede ser más débil. Toda la novela aparece empedrada de buenas intenciones, con guijarros de vario colorido junto a auténticas piedras preciosas. Y la fantasía de Flaubert se complace sádicamente en acumular horrores sobre horrores: "Pero los nervios humanos no son cuerdas y cuando se abusa de ellos, cuando se los retuerce y tortura en exceso, ya no sienten absolutamente nada" [171]. Por miedo al sentimentalismo, Flaubert cultiva puras atrocidades.

Sainte-Beuve pone reparos hasta al mismo género. La novela histórica presupone gran acopio de datos, familiaridad con las tradiciones morales y afinidad con el asunto elegido. No casa la antigüedad con este tipo de novela. El libro de Flaubert constituye más bien un

roman-poème, un *pastiche,* un *tour de force.* Su autor ha fracasado al querer infundirle interés y vida. Se nota allí demasiado la lima y el estudio. Al afanarse en exceso, Flaubert ha convertido todo aquello en algo forzado, rebuscado, en producto de exhumación. Es el suyo un arte puramente abstracto, horro de simpatía humana. La misma Salammbô acaba por tenernos sin cuidado. Argumenta Sainte-Beuve que el arte no es del todo independiente de la simpatía humana; que el artista debe describir a semejantes nuestros. Y se pone a pensar en cómo es que su época rehuye lo sentimental. De miedo a convertirnos en otro Gessner, Greuze o Fénelon, acabamos por hacernos lobos, tigres o chacales; no nos gusta que nos imaginen soplando la flauta. Sainte-Beuve recomienda a todos los realistas: No hagáis las cosas mejores de lo que son, pero tampoco peores; eso de la verdad está muy bien, mas cuidado con "comer cosas inmundas". Y solemnemente declara que, aun estimando a los neorrealistas como individuos, no puede formar parte de su secta. Pone sus esperanzas, pues, en que Flaubert vuelva a los temas contemporáneos y deje de atormentarse con cuestiones de estilo [172].

Las relaciones de Sainte-Beuve con Baudelaire son las presumibles entre un maestro protector y un discípulo bien dotado aunque díscolo. En 1857 Baudelaire fue presentado al crítico y, dentro de ese mismo año, le pidió que escribiera algo sobre sus traducciones de Poe. Más tarde envió al maestro sus *Fleurs du mal,* atención que Sainte-Beuve agradeció poniendo en boca del mismo poeta ciertas reflexiones acerca del asunto que había escogido: "Me imagino que usted se habrá dicho: 'Bien, encontraré poesía y la encontraré donde nadie hubiera pensado en recogerla y expresarla'. Y usted ha escogido el infierno y se ha convertido en demonio". Pero advierte a renglón seguido: "Mucho desconfía usted de la pasión y eso ha llegado a convertírsele en una teoría. Concede demasiado a la inteligencia, al arte combinatorio... Nunca tenga miedo de ser demasiado vulgar" [173]. Cuando descargó la tormenta sobre *Les fleurs du mal,* Sainte-Beuve enmudeció en vez de salir en su defensa, como esperaba el poeta. En una carta pública (febrero de 1860) presentó sus disculpas: él, des-

pués de todo, era el autor de *Port-Royal,* un profesor de la Escuela Normal que escribía para *Le Moniteur,* órgano oficial del Gobierno [174]. Al remitirle Baudelaire en 1860 sus *Paradis artificiels,* Sainte-Beuve agradeció cortésmente el obsequio, lamentando no poder hablar del libro, "muy sutil, muy ingenioso, muy refinado" [175], con su amigo, que se hallaba a la sazón en Bruselas. Cuando se barajaba el nombre del poeta entre los candidatos al sillón académico, nuestro crítico, encargado de pasar revista a los aspirantes, manifiesta que los académicos probablemente no sabrán que en *Les fleurs du mal* hay ocultas muestras muy notables de talento y arte consumado, ni que en los *Poemas en prosa* existen verdaderas joyas: "Baudelaire ha encontrado el medio de construirse... un pabellón singular... y misterioso donde se puede leer a Edgar Poe, recitar sonetos exquisitos, embriagarse con los vapores del hachisch y luego razonar sobre él; tomar opio y mil abominables drogas en tazas de porcelana finísima. A este singular pabellón, obra de marquetería, de originalidad bien medida y compuesta, que desde hace algún tiempo atrae todas las miradas hacia la última punta de la Kamchatka romántica, lo llamo yo *la locura de Baudelaire*". Pero tranquiliza a los académicos asegurándoles que este extraño y excéntrico personaje es "un candidato culto, respetuoso, ejemplar; un hombre educado, de fina palabra y formas depuradamente clásicas" [176].

Tales relaciones han suscitado infinidad de comentarios, la mayoría desfavorables a Sainte-Beuve. Se ha dicho de él que era un cobarde, que temía aparecer ante Baudelaire como un filisteo [177]. Más sencillo parece explicar su actitud como debida al desconcierto que le produjo *Les fleurs du mal* o, mejor dicho, algunos de sus poemas, y a que su timidez le impedía presentarse en público como defensor de la inmoralidad. Se trata de flaquezas más humanas que críticas. Sainte-Beuve no tenía madera de mártir y le desagradaba convertirse en imán de tempestades. Al mismo tiempo es innegable que su perspicacia de crítico falló seriamente al no reconocer la extraordinaria fuerza y originalidad de la poesía baudeleriana, aun cuando no le faltase simpatía por el hombre o por el tipo de pensamientos expre-

sados. No escapó él al destino común: poco a poco fue perdiendo su agilidad mental y, pese a sus esfuerzos por estar a la altura de los tiempos, decayó en la comprensión de lo joven y de lo nuevo.

Si exceptuamos sus breves incursiones en la antigüedad clásica —como el libro dedicado a Virgilio—, Sainte-Beuve escribió casi siempre sobre literatura francesa. Sin embargo, leía el inglés y el italiano y conocía gran cantidad de textos literarios escritos en dichas lenguas. En alguna ocasión incluso comentó libros alemanes vertidos al francés. Era de origen inglés por parte de madre y pasó en Inglaterra algún tiempo (1828), aunque todo parece indicar que no conoció el idioma a la perfección [178]. De todas formas, se observa en él cierta inclinación hacia lo inglés. Como poeta, revela afición a Cowper y a Wordsworth. En *Poésie de Joseph Delorme* figuran traducciones e imitaciones suyas de Gray, Collins, Wordsworth, Keats y Kirke White. Es evidente que leyó algo de Jeffrey, Lamb y Hazlitt, así como la *Biographia Literaria* de Coleridge, que a veces cita. Ahora bien, en general evitó hacer crítica de literatura extranjera, en parte porque no se sentía seguro de sus datos ni de su comprensión de los textos, y en parte porque tenía pocas ocasiones de presentar esos libros a su público. Los ensayos de tema inglés contenidos en las *Causeries* no se cuentan entre lo más notable que salió de su pluma y son de carácter claramente descriptivo y narrativo: así, el artículo sobre Lord Chesterfield [179] o el fino y concienzudo estudio de Cowper, autor que para nuestro crítico representaba la unión ideal "de la poesía familiar y hogareña con la poesía de la naturaleza" [180]. Los ensayos sobre Gibbon, que insisten mucho en los vínculos con Francia, apenas penetran en el hombre ni en los fines y estilo de *The Decline and Fall of the Roman Empire* [181]. A pesar de todo, Sainte-Beuve ofrece cierto interés para los estudiosos de la literatura inglesa cuando, por ejemplo, defiende a Pope contra las restricciones de Taine; excelente defensa donde llega a estimar a aquél muy superior a Boileau en amplitud de ideas y en gusto por lo pintoresco [182]. Otro acierto suyo fue amparar a Swift de las furiosas y no poco necias acometidas de Saint-Victor [183].

Este recorrido por las opiniones literarias del crítico francés está lejos de ser completo, pero deja claros sus especiales gustos, que podríamos definir como los de un clasicismo de tonalidad romántica. Virtudes capitales fueron para él la moderación, el orden, la integridad (o totalidad) y el buen sentido. Le aburrían las vacuidades del neoclasicismo académico de última hora, pese a que, de otro lado, no se preocupara gran cosa por lo medieval ni por lo barroco. Le repugnaban los excesos del romanticismo, con su explayarse en lo espeluznante y grotesco o en lo repulsivo y plebeyo; pero en el fondo siempre siguió siendo romántico, cosa natural dada su afición a la elegía y al melancólico meditar sobre el pasado y sobre la condición humana. Hacia el neorrealismo sólo sintió una simpatía moderada, pues no se encontraba a gusto entre violencias, horrores, feas y obscenas vulgaridades. A Zola y a los Goncourt les puso reparos; Balzac le fue antipático. En cuanto al simbolismo, que iniciaba sus pasos por entonces, no acabó de entenderlo del todo; es evidente que consideró *Les fleurs du mal* como simple curiosidad, último brote de la poesía romántica al estilo de la que él mismo había cultivado.

Tres motivos antagónicos, cuando menos, podemos apreciar en el pensamiento de Sainte-Beuve: un historicismo fundamentalmente escéptico y simpatético; unos gustos abiertos hacia la tradición clásica, aunque también deseosos de hacerla algo más liberal, y una creciente preocupación por los nuevos métodos —naturalistas y "científicos"— aplicados al estudio de la literatura. Ahora entendemos por qué este crítico ha dejado de interesar a nuestra época. En las naciones de habla inglesa es poco leído y hubo decenios en que no circuló ninguna traducción de sus escritos. Realmente, no cabe calificar de excepcional su aportación a la teoría literaria. El historicismo de Sainte-Beuve sólo podía pasar por nuevo o casi nuevo en Francia; su naturalismo parece anacrónico, de tímido que es; sus aficiones resultan demasiado conservadoras o románticas. Nosotros amamos lo barroco, lo naturalista y lo simbólico (o la mayoría amamos alguno de estos estilos por separado), pero damos por supuesta y descontada la gran tradición latino-francesa.

Sin embargo, no bastan esas razones para dar de lado a Sainte-Beuve. Casi siempre, las páginas de su obra llevan el sello de la calidad. Le vemos emplear todos los métodos y hacerlo con destreza y con talento, a menudo en brevísimo espacio. Sólo es hostil a las especulaciones nebulosas, a la sistematización rígida. Parte de mínimos pormenores y acaba asomándose a las más amplias perspectivas. Téngase en cuenta que nunca escribió directamente para la imprenta una historia o monografía continuada. *Port-Royal* es lo que más se acercó a ello, pero fue creciendo como ampliación del curso de Lausanne. Incluso el *Tableau* está integrado por artículos periodísticos y el *Chateaubriand* es una transcripción, apenas revisada, de las lecciones dadas en Lieja. Así, pues, hemos de juzgar los métodos de Sainte-Beuve como fundamentalmente de ensayista y, en ocasiones, de profesor. Siempre escribió pensando en el público, en no aburrirle con análisis técnicos o teorizaciones sistemáticas. Dentro de esas limitaciones de espacio e intención, tiene sus métodos para "asediar a un escritor" [184]; sabe también documentar sus lecturas. A veces, por ejemplo, arranca de las palabras predilectas de un autor. Madame de Staël emplea mucho "vida". Un gran poeta, Lamartine, habla con frecuencia de "armonía" y de "olas". Otro, Victor Hugo, gusta de traer a cuento un mundo de "gigantes". La divisa de Sénancour es "permanencia". De Maistre ama la expresión "a quemarropa" [185]. En ocasiones, raras desde luego, Sainte-Beuve sondea de cerca algún texto poético. Así, cuando analiza un poema de La Prade haciendo ver que sus imágenes son incongruentes y no muy propios sus símbolos [186]. En el libro sobre Chateaubriand distingue tres tipos y fases en la historia de las imágenes, y hasta nos ofrece un ejemplo de lo que él llama "imagen vertical" [187]. Alguna vez dedica un rato a escudriñar un drama como *Le Cid* de Corneille [188] o una novela como *Salammbô*. Pero, de todas formas, su método no suele ser analítico. Sainte-Beuve alterna lo histórico —antecedentes, genealogía, cotejos— con descripciones y evocaciones de sabor impresionista. Raramente le veremos ejercer la crítica pintoresca o metafórica al estilo de Hazlitt y Gautier, imitado por múltiples ingleses y franceses a finales del

siglo. Y pasajes de talante lírico como el que evoca la elegía de Chénier son infrecuentes y casi siempre pertenecen al período de mocedad [189].

Los métodos de Sainte-Beuve se resisten, por su misma variedad, a ser apresados en moldes fijos. Pero la trascendencia de los asuntos tratados, la levedad de toques, la destreza en la presentación, el centrar la mirada en la literatura y en la naturaleza humana; la utilización de tantas corrientes intelectuales del siglo XIX (prácticamente todas las conocidas en Francia), la inquietud y flexibilidad espiritual, constituyen un conjunto de elementos de peso suficiente para hacer que Sainte-Beuve recobre su puesto privilegiado. No hay por qué ocultar las menguas de su teoría, tan ceñida a lo biográfico y psicológico, ni las limitaciones de su gusto, adverso a cuanto fuera grotesco, extraordinario o sublimemente trágico. Pero Sainte-Beuve es demasiado representativo y *normal* (en el mejor sentido de la palabra) para prescindir de él.

Capítulo III

LA CRÍTICA ITALIANA DESDE SCALVINI A TENCA

Entre 1830 y 1850 llegó en Italia a su máximo extremo esa orientación política de la crítica literaria que tan nítidos perfiles adquiere en Francia, Alemania y Rusia. La literatura queda subordinada totalmente —en teoría al menos— a los objetivos nacionales. Sólo en su aportación al *Risorgimento* podían apreciarla aquellos italianos que ponían el alma entera en la empresa de libertar y unificar su nación. Como ocurre hoy también, el país estaba dividido en dos campos: el conservador-católico y el liberal-laico; la crítica, obediente a esa división, se repartía entre los seguidores de Manzoni y los de Foscolo, respectivamente. Conviene, sin embargo, deslindar dichos campos: dos personalidades de gran trascendencia histórica, Gioberti y Mazzini, sobresalieron también como críticos, pero desde el punto de vista de la crítica la importancia de este período reside en que preparó el camino para la aparición de De Sanctis, el crítico italiano más eminente del siglo XIX.

Supervivientes del romanticismo estricto hubo pocos en la Italia de entonces. Casi desconocido pasó en su tiempo Giovita Scalvini (1791-1843), que había publicado unos cuantos artículos en la *Biblioteca Italiana* (1818-1820), un corto ensayo sobre Manzoni, *Dei Promessi Sposi* (Lugano, 1831), y una traducción en prosa y verso —éste en ciertos pasajes líricos— del *Fausto* de Goethe (1835). Hasta

1860 no vería la luz una selección de sus manuscritos; actualmente ha encontrado nuevo editor y cuenta con fervorosos admiradores [1]. Scalvini empezó siendo discípulo de Foscolo: era un muchacho todavía cuando le conoció en Brescia; siguió tratándole en Londres, pero acabó volviéndose contra él por razones no sólo personales, sino críticas y filosóficas. Había descubierto el joven la filosofía alemana, y en particular la de Schelling, y esto le hizo alejarse del escéptico Foscolo, tan enemigo de la pura especulación. En un ensayo primerizo (1817), ya Scalvini había puesto algún reparo, no sin candor, a la desesperación suicida de Jacopo Ortis, pero será en las notas para la versión posterior donde ataque al Foscolo artista y a su alejandrinismo clásico. Ahora incluso *I sepolcri* le parecen carentes de unidad y tan sólo "una mina de menudos poemillas"; hay en ellos "una densa fragancia de poesía, pero es una fragancia artificial" [2]. Scalvini, pues, prefiere arrimarse a Manzoni y a Goethe, aunque terminará por dejarlos también, llevado de una última insatisfacción. En el fino ensayo dedicado a *I Promessi Sposi* defiende esta novela, acusada de remedar a W. Scott, apelando al concepto de "forma interior", "idea" o "alma" existente en ella y que es tan distinto del seguido por Scott. Sólo no es original en su forma exterior, de novela histórica, pero mal puede reprocharse a Manzoni escribir una novela histórica después de Scott, como no puede culparse a Sófocles de escribir tragedias después de Esquilo, o a Rafael de pintar después de Leonardo. Scalvini considera un acierto la elección de protagonistas humildes en aquellos viejos tiempos de decadencia italiana, de estancamiento total, de dominación extranjera y epidemia de peste, pues servían de paralelo y contraste con la época de Manzoni y suponían, implícitamente, una verdadera lección de patriotismo. No por eso se le ocultan las limitaciones de Manzoni: "Hay en su libro un no sé qué de austero, casi diría de uniforme, dirigido sin tregua hacia un objetivo único. No te sientes paseando libremente por la gran variedad del mundo moral; de pronto adviertes que no estás bajo la gran bóveda del firmamento que cubre todas las multiformes existencias, sino que te encuentras bajo la bóveda del templo que envuelve a los fieles y al altar" [3].

Más a sus anchas respiraba Scalvini en el mundo de Ariosto, de Byron y de Goethe. A Goethe le admiró como al artista supremo y, tratando de caracterizar el *Fausto,* hacía notar, por ejemplo, esos cambios inesperados, esas transiciones rapidísimas que ocurren sin dejarnos impresión de incoherencia. No obstante, Goethe acabó por parecerle, al igual que se lo pareció a Heine y a tantos otros, el representante de un arte puro perteneciente al pasado, de un mundo herméticamente cerrado: "El arte no debe semejarse al universo gobernado por la necesidad —piensa el crítico—, sino que debe retratar al hombre, a la vida de la humanidad. Es la libertad el fundamento del arte. Brota éste de la vida y a ella debe ir a parar"... "El arte tiene que encaminarse a la perfección humana" [4]. Este sesgo final hacia la "vida" y la utilidad se contradice con las especulaciones estéticas en que antes se complacía Scalvini. Nos recuerda a Schelling cuando dice que "en arte la idea brota de los ocultos senos del infinito, sin perder por ello nada de su universalidad", o cuando, con actitud única entre los italianos de su época, apela al término "símbolo" y lo distingue de la alegoría. Al interpretar en su aspecto simbólico las obras de arte, afirma Scalvini, el crítico descubre facetas de las que acaso el artista no haya tenido conciencia. El escultor del *Laocoonte* no pensaría en todas las cosas que Lessing acertó a ver allí, ni los poetas primitivos pudieron llegar a las profundas concepciones de Herder acerca de la poesía primigenia. Es que los juicios precisan términos de comparación: "Al aumentar éstos, aumentan también los juicios". Y nuevas facetas de la verdad salen a luz, aunque la verdad completa nunca nos será revelada en ningún tiempo ni lugar [5]. La obra de Scalvini, fragmentaria como es y reflejo tantas veces de modelos germánicos, revela, sin embargo, una intuición de las doctrinas románticas y una sensibilidad insatisfecha, frustrada, llena de sutilezas, que eran muy raras en la Italia coetánea.

El mayor contraste con él nos ofrece Vincenzo Gioberti (1801-1852). Orador fácil y seguro de sí, pensador sistemático, primer ministro y sacerdote, se diría antípoda del náufrago y desterrado Scal-

vini. Pero, dentro de la estética, muestra análogas afinidades con Kant, Schelling y los Schlegel. Cierto que el pensamiento idealista germánico no se compaginaba muy bien con la formación católica de Gioberti. Su tratado *Del Bello* (1841) amalgama curiosamente el absolutismo ontológico, que postula la existencia de una "belleza absoluta" revelada en la naturaleza, y una estética psicologista de la fantasía. Allí se entrecruzan los más dispares motivos de la historia intelectual. Corderos y leones, Santo Tomás, Malebranche, Thomas Reid, Kant, Schelling, Hegel y Cousin se confunden en revoltijo sin igual. Poco de lo que dice el libro importa a la teoría literaria, pero no carece de ingenio el intento de aplicar la estética kantiana (no la *Crítica del Juicio*, sino la *Crítica de la Razón pura* en sus partes preliminares) a la clasificación de las artes, llegando a hablarse de "matemática estética", "física estética" y de un espacio y tiempo estéticos donde estaría contenido el mundo de criaturas del poeta. El problema de las unidades queda resuelto, pues, cón sólo tener en cuenta que "la fantasía de los espectadores es el único y verdadero teatro", que los personajes no están fuera del tiempo y del lugar, sino que viven en su propio espacio y tiempo estético, donde la fantasía ejercita indefinidamente su labor unificadora. El tiempo-espacio "virtual" de que hoy nos habla Susanne Langer viene a ser lo mismo en sustancia [6].

Del Bello incluye dos capítulos finales en que se esboza la historia del arte. Todo arte queda dividido o en heterodoxo (= no cristiano) o en ortodoxo, división que se reduce a oponer panteísmo y reencarnación, de un lado, y creación según el sentir cristiano y Encarnación, de otro. Cristo es el corazón o el "tipo" del arte ortodoxo; los otros tipos son la Virgen, los ángeles y los Santos. *La Divina Comedia* es el más perfecto de los poemas y Dante el hombre pleno: "no habría podido ser máximo poeta y escritor de no haber sido también filósofo y teólogo insigne". Considerar a Dante como un político significa un error: "Si el infierno sirve al poeta, en cierto aspecto, de velo alegórico para pintar y fustigar la patria corrompida, casi transformada en un infierno de los vivientes, el ingenio del magnánimo desterrado se eleva a más amplia concepción y vislumbra en el

teatro del mundo una sombra de las verdades superiores, considerando el orden de las cosas inmanentes como el prototipo de las sucesivas. Esta concepción, que domina y señorea toda la *Divina Comedia,* constituye el vínculo de las tres cánticas y da unidad y armonía al poema entero" [7]. Aquí y, mucho antes, en las notas marginales puestas por Gioberti a Dante [8] (1821-1823), lo que más destaca es la decidida interpretación religiosa del poeta. Dante es ortodoxo de arriba abajo, *cattolicissimo*; la poesía tiene su fundamento en la religión y *es* religión en definitiva; el poeta máximo es el poeta-filósofo, el poeta-predicador que hoy también se echa de menos [9].

Tanto Dante, "vate de la metafísica y de la ciencia divina", como *La Divina Comedia,* "Génesis universal de las letras y artes cristianas, donde se encuentran contenidos y desenvueltos inicialmente todos los gérmenes típicos de la estética moderna" [10], sirven de argumento principal para justificar la preeminencia de la literatura italiana que defiende *Del primato morale e civile degli italiani* (1843), extraño libro que no se limita a cantar apasionadamente la grandeza histórica de Italia, sino que recomienda gentilmente a las demás naciones que reconozcan a Italia como única creadora y a Roma como sede del poder espiritual y secular. El francés, concede Gioberti, puede servir como lengua de comunicación internacional. Los alemanes, que perseveren en su abstrusa erudición. Inglaterra, si quiere salvarse, tiene que convertirse al catolicismo. Los escritores italianos armonizarán religión y ciencia y transformarán de nuevo a su país, bajo la guía del Papa, en civilizador del mundo, y al escritor en sacerdote de esta misión. Menos mal que el estudio de la literatura italiana en que se apoyan esas pretensiones no es pura trompetería, sino un verdadero bosquejo de historia crítica. Ariosto aparece como antítesis y contrapeso de Dante. Gioberti —cosa curiosa en vista de su enfoque general— aprecia a Ariosto por su falta de finalidad práctica, por su arte puro, y define su "ironía dulce" y ambigua como equidistante de la gravedad y la risa [11]. "Con Tasso enmudeció la trompa de la poesía italiana... hasta que murió cantando, puede decirse que entre los cachivaches escénicos, en labios de virtuosos y sopranos, bajo la pluma de

un canónigo, autor de epitalamios áulicos y arias teatrales y poeta cesáreo [Metastasio]" [12]. Sólo con Parini y Alfieri volvería la poesía italiana a despertar, bajo el mismo espíritu de Dante. Gioberti acierta a ver que si Alfieri defiende las unidades no es por represión artificiosa, sino porque ellas se avenían mejor con su carácter: la simplicidad y hasta el atrevimiento y la rapidez de la acción se deben a una impaciencia que no tolera dilaciones; él quiere alcanzar su meta por la línea más recta, sin desvíos [13]. De los autores recientes únicamente dos se ganarían la admiración de Gioberti: Manzoni, como era presumible, y Leopardi. Admira en Leopardi, a quien conoció personalmente, su enérgico carácter moral, nada fácil de contentar, y su inquietud religiosa, que el crítico estima semejante a la de San Agustín y Pascal, aunque por desgracia le llevara a resultados tan distintos. Gioberti comprende que "las obras de Leopardi están animadas por una profunda melancolía, por una desesperación lógica y serena que al lector se le aparece no como un morbo del corazón, sino como una necesidad del espíritu y el trasunto de todo un sistema" [14].

El mismo espíritu abierto resplandece en los juicios de Gioberti sobre los autores extranjeros, pese a que suela considerar negativo su influjo en los italianos. Son excelentes sus comentarios de Shakespeare, Molière, Racine, Milton, Goethe —"el Rousseau de la poesía y el creador de la crítica"—, Schiller, Madame de Staël y A. W. Schlegel, cuyas *Lecciones de literatura y arte dramático* "han hecho avanzar grandes pasos, en mi entender, a la Crítica y a toda la Estética, así como han renovado por completo la fisonomía de estas ciencias" [15]. El bosquejo de la literatura italiana forjado por Gioberti, que a grandes rasgos preludia el de De Sanctis, alcanzó amplio eco, pero quizá tuvo mayor importancia todavía su interpretación de Dante como conjunción del poeta, el filósofo y el sacerdote ortodoxo.

Niccolò Tommaseo (1802-1874) sostuvo una postura parecida en lo católico y romántico, aunque presente hondas diferencias con Gioberti. Le distingue un contacto mucho más concreto con la literatura

y con la palabra, una sensibilidad refinada aunque extravagante, la erudición enmarañada de un erudito del siglo XVII y una moralidad agria y falta de caridad que sería inconcebible en persona tan suave y meliflua como Gioberti. Lo que no tiene Tommaseo es un sistema de estética. Su *Dizionario estetico* (1840) se limita a agrupar una serie de reseñas según el orden alfabético de los autores tratados. Tommaseo tocó todos los temas con fecundidad prodigiosa; sus obras completas acaso lleguen al centenar de tomos. Pero dentro de la crítica esa fecundidad resulta engañosa, pues muchos de sus libros son refritos de otros títulos [16]. Y los argumentos se reiteran de mil formas. La teoría central de este crítico se basa en la antigua identificación de lo bello y lo bueno, en el ansia de unir fe y arte, moral y estética. "Un artista escéptico —nos dice—... sería el más ineficaz, el más desesperado y mísero de los artistas". Byron sólo es poeta cuando cree y espera en algo [17]. Leopardi, "elegantemente desesperado, prolijamente doliente y doctamente hastiado de esta vida miserable", aparece en ridículo por su supuesto razonamiento en favor del ateísmo: "No hay Dios porque soy jorobado; soy jorobado porque no hay Dios" [18]. La vida de Foscolo fue "una mentira dolorosa, una comedia amarga, una sátira virulenta de su tiempo y de sus obras". Estos escritores y muchos otros le parecen peligrosos a Tommaseo por cuanto representan el reverso mismo de su más profunda convicción: "Sin religión no hay poesía" [19]. Por supuesto, Manzoni descuella entre sus contemporáneos como gran renovador de la vida y literatura italianas. Tommaseo aceptaba, por lo menos al principio, la completa identificación manzoniana entre poesía y verdad histórica; al tratar de *I promessi sposi,* hacía caso omiso de la acción novelesca, mero andamiaje, a su modo de ver, para la evocación histórica del siglo XVII. Pero más tarde hubo de admitir que "lo imaginario y lo fingido" son pieza necesaria en la novela histórica [20]. Para Tommaseo, el poeta ideal indiscutible era Dante, "poeta creyente y por eso grande; popular y por eso creyente" [21]. A la *Divina Comedia* dedicó un puntualísimo comentario (1837) donde se encuentra lo mejor de su crítica. Aquí no le preocupan polémicas, sino que frente a frente con un

texto puede desplegar su erudición histórico-filológica y su agudeza de psicólogo. Esos comentarios —por ejemplo, el dolor de Francesca da Rimini al ver cómo sufre Paolo por un amor al que ella no puede renunciar; la agonía espiritual de Ugolino, más desgarradora que el hambre, ante el espectáculo de sus hijos— preludian los métodos de De Sanctis. Es mérito también de Tommaseo el haber valorado y comentado extensamente el *Purgatorio* y el *Paradiso,* pero no sólo en sus aspectos gramaticales o retóricos, sino atendiendo a la armonía de escenas y encuadres, así como a la peculiaridad de la expresión, con sus efectos musicales, asociaciones y sugerencias [22].

La palabra poética fue también el motivo principal de las curiosas cartas cruzadas entre el crítico y Gino Capponi (1833), que han suscitado vivo interés recientemente por lo parecido de sus ideas a las de Poe y aun a las de Valéry. Capponi escribió a Tommaseo diciéndole que el sentimiento es la sustancia de la poesía, pero que las "materialidades" de la vida son calculadora aritmética, de lo cual se seguía que la poesía sólo aparece en forma fragmentaria y la epopeya no es sino trabajado artificio. Tommaseo resume su contestación en estas palabras: "Las interjecciones son más poéticas que las epopeyas...; la única poesía que tenemos los mortales es la lírica", pero luego se rectifica al desenvolver la idea —creo que no muy en serio— de que "el verso es cálculo; el cálculo es canto y hace cantar; la aritmética es una poesía reforzada...; la poesía sin cálculo es vaporosa, vacua, o atea, o kantiana". La carta siguiente del crítico, escrita en francés, parece un simple *cappriccio* u ocurrencia: la poesía, fantasea Tommaseo, "es la nube dorada...; se encuentra en el corazón, en la garganta, los brazos, la voz, los labios, la sonrisa, los ojos, la frente... La poesía es acción..., es el Verbo" [23]. Lo que parecía prometedor contraste de sentimiento y raciocinio, canto y aritmética, se diluye en vaguedades platónicas y, por último, en invocación al Verbo bíblico.

Esos motivos morales y lingüísticos se combinan en Tommaseo con el historicismo romántico. Él fue el primer italiano que, siguiendo las huellas de los *Volkslieder* de Herder, se dedicó a reunir cantares del pueblo, como prueban sus *Canti popolari toscani, corsi, illirici,*

greci (Venecia, 1841-1842). El haber nacido en Dalmacia y vivido en Corfú, Córcega y Florencia le permitió recopilarlos y traducirlos de primera mano. Se guió toda su vida por esos ideales de universal poesía y literatura y escribió prolíficamente sobre innumerables autores extranjeros: Goethe y Byron, Rousseau y Schiller, Lamartine y George Sand. Tommaseo admira más a Byron que a Goethe, más "la duda sombría, severa y apasionada del divino inglés" que "la duda gélida y escarnecedora de este cortesano"; o sea, prefiere "el hombre al actor" [24]. ¡Byron el hombre y Goethe el actor!: se invierte por completo el contraste usual.

Durante su destierro en Francia, Tommaseo conoció a muchas figuras literarias y tuvo trato por algún tiempo con Sainte-Beuve. Atrajo su interés la novela de éste, *Volupté,* pero después la atacó y tachó a su autor de rebuscado, frío e inmoral [25]. En Tommaseo el historicismo parece más bien cosa pasajera, a pesar de la admiración por Vico, que no le impidió criticarle inteligentemente por la poca flexibilidad de sus ciclos culturales, en los que se quiebra la continuidad histórica. Los extensos ensayos de nuestro crítico acerca de Gasparo Gozzi y Pietro Chiari trazan la historia cultural de la Venecia dieciochesca y dan cumplida noticia de las polémicas literarias [26]. Pero, por lo general, su gran saber histórico no se armoniza del todo con la labor crítica. El inquisidor moral que había en él arruina toda su sensibilidad e intuición. Ese saber se hace más vivo frente a pasajes aislados o frente a una sola palabra: "Cuando veo una verdad metafísica o histórica confirmada por un hecho filológico, me digo: He aquí el sello de la verdad" [27]. Pese a sus muchos errores, Tommaseo (a quien se debe también el primer *Diccionario de sinónimos* escrito en Italia y un gran *Diccionario de la lengua italiana*) posee un sentido de los matices semánticos y una sensibilidad para la palabra poética casi inauditos en aquella época. En la crítica rara vez llega a reflejarse su atormentada personalidad, rara y contradictoria, que encuentra mejor campo de expresión en las cartas, en el diario y en la descabellada novela erótica *Fede e Bellezza* (1840). Más que como teorizador

interesa por su persona y "carácter"; más que crítico fue periodista y un excelente comentador de textos.

Giuseppe Mazzini (1805-1872) ofrece marcada oposición con los personajes católicos ya vistos. Crítico literario incansable durante sus primeros años y los de expatriación en Inglaterra, escribió también para periódicos franceses e ingleses y vivió en una atmósfera espiritual muy distinta. En sus ideas sobre la misión de la literatura se acerca a los sansimonianos y, sobre todo, a Leroux. Una y otra vez repite las mismas cosas. Fin de la crítica es preparar el arte del porvenir, arte nuevo y colectivo que reflejará la también nueva y colectiva sociedad de entonces. El poeta ejerce un ministerio social; es o debe ser el profeta de futuros tiempos. Rebosa la prosa de Mazzini ardiente entusiasmo, patetismo retórico, imágenes de gran sentimentalismo, pero aun así estas concepciones tienen su encanto y hay sagacidad en la crítica concreta. Sin hacer el menor caso del materialismo, Mazzini habla siempre de Dios, de la Providencia y la Idea; vaguedad e infinitud es lo que quiere de la poesía, al modo romántico. Sin embargo, la concepción que de hecho abraza es la de una ley del progreso determinista, necesaria y fatal que inexorablemente transformará la edad del individualismo en edad colectivista. Quiéralo o no, el poeta es un representante de su época. Y la literatura, una expresión de la sociedad. Pero el crítico pide a la vez al poeta —con la misma contradicción que llevará en su entraña el marxismo— no solamente reflejar esa época suya, sino vaticinar el destino de la humanidad [28]. El evolucionismo que concibe Mazzini no es el de los alemanes, ni tiene nada de específicamente hegeliano. Procede de Madame de Staël, De Bonald, los sansimonianos y Leroux. Se trata, en suma, de un esquema abstracto, simplísimo. El clasicismo está muerto y bien muerto. El romanticismo cumplió una útil obra de destrucción, pero se quedó en lo negativo. Sus dos máximos poetas, Goethe y Byron, acabaron desesperados o indiferentes. En Francia Lamartine y Hugo, otros grandes poetas románticos que tantas esperanzas hicieron concebir con sus primeras obras, se hallan en pleno declive y metidos en

sus respectivas torres de marfil. ¿Qué decir de Hugo, cuya idea directriz fue en principio la redención del ser humano? Se ha quedado sin más fe que la fe en sí mismo: "En vez de universalizar la vida, la particulariza, la disgrega y concentra"... "Todo está en él definido, determinado, materializado". El culto religioso que Hugo profesa a la sensación y a la materia, ese paganismo literario suyo, no tiene otro fundamento que la teoría del arte por el arte, "teoría ruinosa, mortal para el arte..., negación de la vida y de la unidad universal" [29]. Con *Feuilles d'automne* llegó a su culminación el poeta, que desde entonces no ha hecho más que decaer, y particularmente en los dramas. En cuanto a Lamartine, tan prometedor en sus *Méditations,* no ofrece otra salida en *Harmonies* que el pasivo panteísmo oriental. Ni Hugo, objetivo y dramático, ni Lamartine, subjetivo y lírico, colman las esperanzas puestas por Mazzini en un "poeta-educador-religioso, el poeta del futuro". Ninguno de los dos se aviene a reconocer que sólo existe "un arte santo y verdadero: el dirigido a la perfección social". En suma, concluye Mazzini, de lo que se trata es de dos distintas definiciones de la poesía: o bien, según palabras de Lamartine, "la poesía es un canto interior", o bien, como decía por su parte Shakespeare, es "alma profética / del vasto mundo que sueña con las cosas por venir" [30]. Y las "cosas por venir" resultan ser —de acuerdo con la retorcida interpretación que le conviene a Mazzini— la poesía colectiva. A veces esta poesía es entendida como síntesis o "enciclopedia" (en el sentido romántico). Otras se convierte, simplemente, en un nuevo sentido misional del poeta, quien se reconciliará con su sociedad para encontrar la poesía y literatura del futuro, portadora de un solo "designio" y una sola "enseña" [31].

En otros contextos se nos dice que el arte del futuro será una nueva especie dramática, un arte colectivo, dominado por la concepción providencial de la Historia. Mazzini dedicó un ensayo a esbozar la historia del drama y en ella distinguió tres estadios representados por otros tantos autores —Esquilo, Shakespeare y Schiller—, según que en ellos predomine, respectivamente, la idea de Fatalidad, de Necesidad o de Providencia [32]. Al crítico, que había leído a los Schle-

gel con admiración, aunque sin compartir su medievalismo y teutonerías [33], le cautivaba la Fatalidad de la tragedia griega y hasta tan pobre imitador como Zacharias Werner, cuyo *Veinticuatro de febrero* le parecía "un fragmento exhumado de Esquilo" [34]. Ya era menos aficionado a Shakespeare, representante del drama del individuo y de la libertad, donde la Necesidad obra de modo invisible y "la expiación nunca puede alcanzar sino al individuo solo, ni alzarse jamás a la majestad del sacrificio... No hay allí intención o progreso comunitario. Soledad en vida; soledad en muerte". Mazzini cita aquella frase de "la vida es una sombra ambulante" como si Shakespeare hubiese resumido en ella toda su visión del mundo. En fin, la concepción última y nueva es la de la Providencia, tal como se refleja en el teatro de Schiller, quien ha sabido adivinar "el acuerdo entre el individuo y el pensamiento social, entre la libertad y las leyes del universo" [35].

Fue Mazzini un italiano de fervoroso patriotismo pero con horizontes europeos. Sus juicios sobre la literatura patria están determinados por su perspectiva política. A Alfieri le tributa grandes elogios como educador y maestro de Italia que, sin embargo, no pretendió pintar como un paraíso la vida de los hombres libres, sino encender a sus compatriotas en el odio a la tiranía y en el amor a la libertad. De los escritores modernos, Foscolo es el único admirado casi sin ninguna reserva. Mazzini justifica paso a paso su carrera política y acepta de buen grado, en todo su valor aparente, aquella personalidad apasionada y deslumbrante; probablemente le movía también la simpatía por el compañero de destierro en Inglaterra y parece como si quisiera convertirle en legendaria figura nacional. No es de extrañar que, en cambio, desdeñe a Leopardi, otra voz de la desesperanza. Ni que se muestre frío con Manzoni, criticándole por haber admitido a pie juntillas la verdad fáctica dentro de la novela, siendo así que el poeta no está obligado más que a la verdad moral [36]. En la literatura del pasado es Dante, por supuesto, el que reina sobre todos. Mazzini no podía sufrir que se le interpretara unilateralmente, como católico o como hereje, como güelfo o como gibelino, porque Dante es ín-

tegramente "cristiano e italiano"; "tipo ejemplar de toda una nación, grande y triste como ella" [37].

En Inglaterra conoció Mazzini a Carlyle y quedó profundamente impresionado. Luego le desilusionó el escepticismo y desaliento del autor inglés, hasta que acabó repelido por su inhumanidad. Para él, Carlyle estaba emponzoñado por el indiferentismo goethiano. "¡Adiós a Goethe, adiós a Byron!", exclama Mazzini, en deliberada contraposición a Carlyle, que recomendaba leer a Goethe y olvidar a Byron. Contra Carlyle alega también unas palabras de Emerson: hay una Mente Universal "de la que es encarnación cada individuo humano". Y de nuevo formula su credo capital: "El grande y religioso pensamiento, la progresión continua de la Humanidad mediante el trabajo colectivo y conforme al plan educativo señalado por la Providencia" [38]. En este amplísimo esquema entran todas las naciones, y a su servicio deben ponerse los poetas y escritores todos. Mazzini mostró vivo interés por el mundo eslavo tal como se refleja en Mickiewicz —a quien llamaba "el más grande de los poetas que viven"—, en Pushkin y aun en la poesía checa, que leyó en las traducciones de John Bowring [39]. Conjugaba, pues, el ideal herderiano de una poesía universal con la animadversión liberal hacia Austria y Rusia; el sueño de una gran Humanidad con la resurrección de Italia. En Mazzini vienen a fundirse las doctrinas políticas y literarias de libertad y Humanidad, nacionalismo y colectivismo.

Esa versión liberal de la historia de Italia que apuntaba en Mazzini, y antes aún en Foscolo, alcanza extrema intensidad en las dos historias de la literatura que mayor resonancia tendrían en el siglo: la *Storia delle belle lettere in Italia* (1845) de Giudici y las *Lezioni di letteratura italiana* (1866-1872) de Settembrini.

Paolo Emiliani Giudici (1812-1872) tiene el mérito de haber escrito la primera historia narrativa de la literatura italiana, si exceptuamos los libros en lengua francesa publicados por Ginguené y Sismondi. Pero la superioridad sobre sus predecesores de que alardea en el "Discurso preliminar" no está justificada por la realidad de su

obra. Y si admiraba a Foscolo por llevar a cabo "esa fusión de doctrinas políticas y literarias que desearíamos para todos los historiadores de nuestras letras" [40], lo cierto es que en su propio libro no llegó a cumplir tal programa. Giudici es, más que nada, un recopilador; rara vez da pruebas de originalidad crítica o de fuerza caracterizadora. Su credo literario lo encuentra en el clasicismo extremo, en el polemizar sin tregua contra los románticos extranjeros y los católicos reaccionarios. Pero al mismo tiempo abraza la idea romántica de la historiografía literaria, entendiendo la historia como la toma de conciencia de su libertad por parte de una nación. El resultado es un cuadro declamatorio, en contraste con el cuerpo del libro, parcamente informativo.

Luigi Settembrini (1813-1877) se valdrá de un esquema histórico todavía más simplista. Se le figura que la literatura italiana en conjunto no hace sino reflejar "las luchas de la Iglesia con el poder civil, con el arte, la ciencia, la libertad y la religión misma". Mientras que la pintura, la arquitectura y la música nacionales, como güelfas que eran, estuvieron sometidas a la Iglesia, la literatura, "como gibelina, buscó en el paganismo el cauce de muchas aspiraciones, se alzó contra la autoridad de la Iglesia, no quiso obedecer sino razonar y acabó por desembocar en el escepticismo" [41]. La literatura italiana continúa a la latina; de carácter nacional y clásico, armoniza forma y significado. En opinión de Settembrini, el cristianismo no es más que un elemento corrosivo, destructor. Hasta el amor de San Francisco de Asís al "hermano perro, hermano lobo, hermano sol y hermana luna" sufre ahora tal retorsión de sentido que pasa a significar la degradación del hombre al estado animal [42]. Igualmente, el retiro de los Papas en Aviñón es traído a cuento para explicar —contra toda cronología y hasta contra el sentido común— el florecimiento que alcanzaron las letras italianas por obra de Dante, Petrarca y Boccaccio. Es que la *Divina Comedia* representa "la rebeldía de la razón contra la autoridad"; Boccaccio recoge en su obra los ecos de la revolución popular, y Petrarca, siempre errante, ambiguo clérigo de órdenes menores, simboliza el anticlericalismo [43]. Por raro que parezca y a pesar de este

tono panfletario, sólo explicable por los largos años pasados en las mazmorras borbónicas, Settembrini es mejor crítico que Giudici. Muestra valentía en sus juicios, gustos independientes. Así, encuentra en *África,* el poema petrarquesco, un admirable intento de restaurar la poesía clásica nacional; se detiene a describir el *Adone* de Marino, en el que ve un episodio desgajado de la *Jerusalén* de Tasso; sale en defensa de Goldoni y de su aparente superficialidad; estima *Le Grazie* como el más bello poema de Foscolo [44]. La deleitosa sensibilidad "pagana" de Settembrini no se compaginaba del todo con su armazón doctrinal.

Carlo Tenca (1816-1883) fue el único crítico que se atrevió a mediar entre las opiniones liberales y las católicas: salvó esa laguna intuyendo la naturaleza del arte y la fuerza pacífica y reconciliadora que conlleva el espíritu histórico. En sus primeros escritos Tenca parece discípulo indudable de Mazzini. En el artículo titulado *Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia* (1846) alude discretamente a las opiniones de "un valiente italiano" y asigna a la crítica tareas que vienen a ser las señaladas por Mazzini; es decir, sentar los fundamentos de la nueva literatura, "restaurar la armonía entre los escritores y la multitud", preparar la unidad nacional (ya que la poesía "debe expresar el sentimiento general de una época") y encontrar "una fórmula literaria" satisfactoria. Las razones de toda grandeza o decadencia literaria se encuentran en la historia. "Las letras resurgirán espontáneas y fecundas junto con las instituciones civiles". No quiere eso decir que la literatura esté subordinada por entero al proceso histórico: "El arte es uno e inmutable en su esencia...; podrán los tiempos modificarlo en sus manifestaciones, mas no desnaturalizarlo ni falsearlo" [45].

Tenca reconoce la obra realizada por el romanticismo italiano, su ruptura con las trabas de la tradición, y tiene palabras de elogio para el grupo de *Il Conciliatore.* La admiración por Manzoni le hace defender *I promessi sposi* incluso contra su propio autor, que había acabado por repudiar la novela histórica. Se muestra generoso al re-

señar la autobiografía del pío Silvio Pellico, y más que benigno con el sentimental Tommaso Grossi, tan aficionado al Medievo. Eso no obsta para que admita también el autorretrato de Foscolo como poeta y héroe de indomable independencia [46]. Románticamente y dejando resonar cierta nota política por la ocupación austriaca de Milán, Tenca exalta a los pueblos eslavos e informa a sus compatriotas sobre literatura rusa, checa y polaca [47]. Sólo muestra dureza crítica con los últimos románticos, y en particular con Prati, al que tilda de panteísta, sensiblero, ególatra y místico irracional [48]. Pero donde Tenca se eleva sobre los bandos en pugna es en su brillante ensayo sobre Emiliani Giudici (1852). Según dice allí, la historia será la fuerza universal y conciliadora que tanto necesita la vida italiana; ha sonado la hora de reemplazar el deísmo filosófico y el catolicismo sentimental heredados a principios del siglo XIX. A Giudici le echa en cara "el deducir de las vicisitudes externas de la nación aquellas causas de su grandeza y decadencia literarias" que es necesario buscar en la vida íntima del pueblo. "Ese materialismo histórico" suyo no revela sino "desconfianza hacia los grandes destinos de la literatura". Dicho esto, Tenca esboza unos apuntes históricos sobre la moderna literatura italiana en los que defiende la rebelión romántica y ve afinidades donde otros sólo encuentran discrepancias. Manzoni no está tan lejos de Parini. Hay preludios de la nueva época en Foscolo y en Leopardi. Misión de la crítica es "acercar, armonizar los entendimientos". Y así se convertirá la historia literaria en "instrumento activo de la evolución estética" [49]. Veinte años, sin embargo, habrían de pasar hasta que De Sanctis, con su *Historia,* hiciese realidad tal aspiración. Pero las raíces de De Sanctis arrancan de esta época: su imagen de la historia es parecida a la de Gioberti; su ideología liberal coincide con la del crítico-educador propugnado por Mazzini. En lo que difiere de todos ellos es en su entronque directo con los Schlegel y con Hegel, así como en la firme comprensión de la naturaleza del arte. Todo ello le permitirá superar las limitaciones de una época tan mediatizada por la política.

CAPÍTULO IV

LA CRÍTICA INGLESA

INTRODUCCIÓN

En lo que a Inglaterra se refiere, los años 1830-1850 podríamos considerarlos como un período de transición. Se ha objetado que lo mismo cabría decir de cualquier otro período, pero esos dos decenios se ajustan maravillosamente al cuadro que presentaba John Stuart Mill en su *Spirit of the Age* (1831): "Los hombres han superado sus viejas instituciones y doctrinas, sin que todavía tengan otras nuevas". A la anarquía de opiniones venía a juntarse una invencible repugnancia por sistemas y teorías: " 'Es un *teórico*', dicen, y la palabra que expresa los más altos y nobles esfuerzos de la inteligencia humana se ha convertido así en mote escarnecedor" [1]. Mill habla en términos generales, lo cual no impide que su diagnóstico valga también para la situación reinante en la crítica literaria. Había entrado en decadencia el sistema estético-poético dieciochesco, aunque buen número de autores se aferrasen todavía a él. El credo romántico propugnado sistemáticamente por Coleridge no había echado firmes raíces en Inglaterra, a pesar de que lo defendieran Lamb y Hazlitt con diversas variantes y, muertos éstos, unos cuantos supervivientes como De Quincey y Leigh Hunt. Todavía afloran ideas y tendencias nuevas, o relativamente nuevas, en diversos autores que sobresalieron en cam-

pos ajenos a la crítica literaria: Carlyle, John Stuart Mill, Macaulay, Ruskin. Pero desaparece casi por completo el ansia de una teoría literaria coherente y, junto con ella, toda técnica de análisis literario, todo interés por la forma. Además, se entiende torcidamente lo que es la literatura. Para la mayoría de los críticos, la literatura tiene una función puramente didáctica o sentimental. Poco a poco fue cristalizando la llamada actitud "victoriana", esto es, el didactismo, anclado unas veces en un utilitarismo que sobrepasaba con mucho al grupo utilitarista, y otras en un evangelismo que recelaba del arte por creerlo frívolo y profano. Los cánones de utilidad y de eficacia social se combinaban con el miedo al entendimiento, al libre despliegue del espíritu, a lo teórico y especulativo. El arte se hizo sospechoso de ser mero entretenimiento, cuando no algo peor: aguijón de la sensualidad, elemento subversivo y revolucionario. La violenta reacción de los ingleses contra la novela francesa [2] no se explica sino porque en ella creyeron ver un desafío a sus peculiares creencias y características sociales. Aun los mismos aficionados a las bellas artes se afanaban cada vez más por hacer de la literatura una rama de la religión, o bien, pretendiendo contrarrestar el desprecio en que la tenía aquella sociedad científico-industrial, la convertían en huerto de delicias sentimentales, en retiro íntimo del ser. En la crítica esa actitud recelosa frente al entendimiento —implícita en las teorías didácticas y sentimentales— hizo confiar ciegamente en la inteligencia natural y en el sentido común de todo individuo, y de hecho condujo al impresionismo más anárquico. Claro es que el capricho personal solía enmascararse tras la tremenda suficiencia del sabio y profeta victoriano, escudado en su dogmático *ipse dixit* [3]. Pero el crítico que cree en la evidencia infalible de su buen sentido o de su intuición profética no tendrá paciencia para analizar una obra de arte ni para formular una teoría general. Lo que hará será rastrear el mismo tono de autoridad en el escritor de que se ocupe y estudiar la vida de éste para encontrar pruebas de su "sinceridad", que tal era el nuevo lema de la crítica contemporánea. ¡Como si la sinceridad, las creencias y

convicciones de un autor fuesen garantías de excelencia artística y "lo peor" no pudiera estar "pletórico de apasionada intensidad"!

Ese relativo declinar del pensamiento teórico se vio acompañado, sin embargo, por un gigantesco crecimiento de la arqueología y de la historia literarias. Y, precisamente, fue la ruina de los ideales críticos y la penuria de objetivos teóricos lo que favoreció la tolerancia omnicomprensiva, el acarreo de datos sin cribar. El proceso se había iniciado en el siglo XVIII, pero cobró enorme fuerza en los primeros decenios del XIX. Entre sus nuevas realizaciones se cuentan: los Clubs del Libro, que reimprimían en ediciones restringidas los antiguos textos ingleses [4]; las revistas dedicadas, como *The Retrospective Review* [5], a extractar y caracterizar las obras del pasado; los cursos populares de literatura dirigidos al heterogéneo público de la metrópoli. El gran interés de los ingleses por su literatura antigua tenía un tonillo patriótico debido al resurgir del nacionalismo durante las guerras napoleónicas, y al mismo tiempo era reflejo de un cambio general de los gustos, que ahora encontraban nuevo deleite en los textos medievales y, sobre todo, en los de la época isabelina. Pero pronto decayeron esos motivos semiocultos en la resurrección de la literatura pretérita y ésta fue pasando más y más a ser dominio exclusivo de eruditos en cuyo espíritu se confundían el amor al pasado, la veneración por el dato último y una mitigada curiosidad científica. Durante el siglo XIX la literatura inglesa llegó a ser asignatura de enseñanza académica, pero ya es significativo que se la explicase primeramente en Escocia, en Irlanda y en los Estados Unidos, y que hasta el siglo XX no adquiriese vida plena en las viejas universidades inglesas [6]. Por lo que toca a estas investigaciones, apenas hubo punto de comparación con el fervor nacional que inspiró en Alemania la "germanística". Cierto que los estudios sobre el anglosajón contaban en Inglaterra con una tradición muy larga, pues provenían de la época isabelina, mas ya a fines del siglo XVIII habían entrado en decadencia [7]. Si renacieron a la vida fue debido al influjo de las nuevas investigaciones emprendidas por daneses y alemanes, con sus descubrimientos en el campo de la filología germánica y su entusiasmo

por la antigüedad teutónica. El *Beowulf* ya había visto la luz en Dinamarca y en Alemania cuando John Mitchell Kemble (1807-1857), que estudió con Jakob Grimm en Gotinga, publicó la primera edición inglesa (1833) [8]. En cuanto al otro especialista eminente en literatura anglosajona, Benjamin Thorpe (1782-1870), había aprendido el anglosajón en Copenhague, de la mano de Rasmus Rask. Pero dicha literatura continuó siendo en Inglaterra una especialidad académica.

Mucho más entusiasmo despertaron los estudios referentes a las novelas de caballerías, a las baladas y a los cantos populares de la Edad Media. Precedentes de ese interés habían sido los intentos, no muy ardorosos que digamos, del obispo Percy y de Thomas Warton. Erudito de tanto mérito como Joseph Ritson consideraba todavía que "leyendas y fábulas están siempre dirigidas al mismo propósito y tienen la misma finalidad: fomentar el fanatismo"; cuando trataba de las viejas composiciones, era sólo como ilustración al estudio de la antigüedad [9]. George Ellis refundió en su propio estilo las novelas métrico-caballerescas medievales y lo hizo con burlona o condescendiente ironía [10]. Tan sólo la afición de Sir Walter Scott a las baladas y sus propias imitaciones de aquellos libros de caballerías tuvieron la virtud de poner en movimiento a toda una legión de investigadores, coleccionistas e imitadores. Si bien la palabra "folklore" no aparece hasta 1846 [11], ya desde principios del siglo va saliendo a luz una enorme masa de sabiduría miscelánea referente a cuentos de hadas, temas caballerescos, diversos tipos de baladas y cantos populares. Scott no había tenido escrúpulos en retocar y contaminar sus baladas, pero poco a poco se establecen métodos rigurosos para la edición de textos. En el campo de la balada, el giro decisivo lo representa el libro de William Motherwell *Minstrelsy: Ancient and Modern* (1827) [12]. Richard Price, en el notable prólogo con que encabezó la nueva edición de la *History of English Poetry* (1824) de Thomas Warton, fue el primero, al parecer, que concibió la literatura general como un riquísimo venero de temas que se difunden, multiplican y emigran conforme a leyes análogas a las establecidas por la filología germánica de los Grimm respecto al lenguaje. Cree Price que "la fantasía del

pueblo es tradicional por naturaleza" y que constituye por ello la representación de una sabiduría simbólica antiquísima [13]. Hubo muchos estudiosos que se dedicaron a lo que podríamos llamar *Stoffgeschichte* internacional; mencionemos en particular a Sir Francis Palgrave (1788-1861) y a Thomas Wright (1810-1877), investigadores de prodigioso saber (aunque falto de organización) sobre todos esos motivos. Si el cariño por las baladas y las novelas caballerescas habría de inspirar a poetas muy posteriores, como Tennyson, Rossetti y Morris, el estudio concreto de las mismas quedó por entonces en manos de eruditos especializados, sociedades de textos y grupos de historiadores locales cada vez más ajenos a la discriminación crítica necesaria para poner orden en la maraña de materiales desenterrados.

La época preferida por los críticos fue la isabelina, a la que exaltaron como edad suprema de la literatura inglesa no sólo los poetas románticos, sino gran número de críticos conservadores, entre ellos Jeffrey y Gifford. Pasma la cantidad de ediciones, un verdadero río. Se reimprimieron casi todas las colecciones misceláneas de poesía; salió a luz una edición completa de los ensayos críticos isabelinos [14]; las obras de teatro no daban tregua a las prensas. En los decenios iniciales del siglo, Marlowe, Greene, Middleton, Ford y Webster fueron considerados por primera vez como dignos de la atención crítica. Y aparecieron excelentes ediciones anotadas de Ben Jonson, Beaumont-Fletcher y Massinger [15]. Crecía también el interés hacia zonas casi olvidadas de la literatura del siglo XVII. Los poetas metafísicos seguían estando en penumbra, pero algunas voces se levantaron en su favor y de cuando en cuando hay elogios para Donne, Herbert, Marvell y aun Crashaw [16]; Sir Thomas Browne gozó de amplia admiración y fue bien editado por Simon Wilkin [17]. El entusiasmo despertado por el teatro carecía a menudo de la matización necesaria, pero lo cierto es que en estos primeros decenios del siglo se reunieron todos (o casi todos) los materiales indispensables para poder escribir en seguida una historia de la literatura inglesa.

El interés por los tesoros del pasado se amplió a las literaturas extranjeras, que hasta ese momento apenas si eran conocidas, al menos

por lo que toca a los períodos recientemente descubiertos. Por primera vez fueron traducidos los trovadores y los *Minnesänger* alemanes [18]. J. G. Lockhart publicó en 1823 *Ancient Spanish Ballads* (Romances españoles antiguos), obra que pertenece al movimiento de difusión de las baladas iniciado por Walter Scott. La *Divina Comedia* de Dante fue vertida íntegramente al inglés, en verso blanco miltoniano, por Henry Francis Cary (1772-1844) [19]. La moda de lo nórdico, ya iniciada en el siglo XVIII, condujo a exponer lo más sustancioso de las antigüedades germánicas y a traducir los *Eddas* poéticos y las baladas danesas [20]. Hasta hubo particulares que se dedicaron con entusiasmo al estudio y traducción de literaturas tales como la eslava, la griega moderna y la magiar [21], sin que faltara el aspecto estrictamente literario en la creciente afición a lo oriental [22].

Lo sorprendente es que todo este movimiento erudito no se viese acompañado de un digno florecimiento de la historiografía literaria; en este sentido no hay punto de comparación con lo realizado en Alemania y en Francia. En Inglaterra no surgió ninguna historia de la literatura que reemplazase y completase a la de Warton. La primera de carácter general, *History of English Language and Literature* (1836) de Robert Chambers, era un manualito elemental que más tarde pasaría a formar parte de su popular *Cyclopedia* [23]. Y el mayor atraso viciaba los conceptos historiográficos: se adoptaba la teoría progresista de Warton —avance desde la fantasía a la razón— o un esquema de alternativas pendulares.

Hasta el más eminente historiador de la literatura aparecido en aquella época, Henry Hallam (1777-1859), no nos ofrece en su *Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th and 17th Centuries* (1838-1839) más que un puntual catálogo de libros donde se describen todos cuantos tengan alguna importancia y sea cual fuere su materia, desde las matemáticas y la medicina hasta la poesía y la novela. Hallam no tiene clara idea de la literatura imaginativa y por esa razón dedica más espacio a Grotius y a Hobbes que a cualquier otro autor. Es un escéptico que recela de todas las teorías, de toda

explicación psicológica o social. "Si en cierto momento o país no aparecen grandes escritores, hemos de atribuirlo, sin más", a "una pausa ocurrida en la fertilidad natural"... "La naturaleza no cree oportuno producirlos". Por ej., Hallam llega a la conclusión de que "la escasez de novelas originales en la Inglaterra del siglo XVII fue demasiado grande para poder explicarla por ningún razonamiento" [24]. Aun así, se aferra firmemente a los cánones neoclásicos. Defiende a Malherbe diciendo que "estrecharíamos en exceso nuestra definición de la poesía si excluyéramos de ella la versificación del buen sentido y la dicción depurada". Una y otra vez afirma Hallam que el punto de vista histórico no puede cambiar los juicios estéticos: "No se transformarán en buenas las obras mal escritas por mucho que se nos diga, como constantemente se hace, que debemos ponernos en el lugar del autor y conceder algo al gusto de la época y al carácter de su nación". Discrepa, pues, de la excesiva valoración de "nuestros viejos escritores", enumera sin miramientos los defectos de Shakespeare y hasta llega a decir: "ojalá que Shakespeare nunca hubiese escrito sus sonetos" [25]. No extrañará que Hallam repudie a Donne, Góngora y Calderón, o que alabe no sólo a Montaigne, sino a Sir John Davies y a Massinger como "segundos después de Shakespeare" [26]. Todos sus ideales se concentran en "la difusión general de los conocimientos clásicos". Milton le parece "el primer escritor que poseyó en grado eminente auténtica comprensión y sentimiento de la antigüedad". Por su aversión a generalizar sobre las épocas y las literaturas nacionales, por ver en el genio un mero accidente, por rechazar "todas las teorías sofísticas que creen ver una relación causal entre sucesos no más que concomitantes" [27], Hallam pertenece a una edad anterior, menos madura intelectualmente.

Entre esos historiadores de la literatura, algunos entrevieron la necesidad de un encuadre histórico, aunque de hecho no llegaron a forjarlo. Así, J. P. Collier (1789-1883), desacreditado hoy en día por haberse dedicado en sus últimos años a falsear documentos isabelinos, escribió una *History of English Dramatic Poetry up to the Time of Shakespeare* (1831) que pretendía ser una historia formal de los gé-

neros literarios. Su aspiración era demostrar que los *misterios* dramáticos "se desvían, de modo casi imperceptible, hacia las moralidades, debido al gradual entremezclarse de la alegoría con la historia sagrada", mientras que las *moralidades,* por su parte, "abren el camino a la tragedia y a la comedia, debido a que de cuando en cuando introducen personajes de la vida real o que se supone procedentes de ella" [28]. Pero el libro de Collier no cumple ese programa. Eran demasiados los pájaros para matarlos de un tiro. Lo que nos da son largas listas de obras dramáticas y representaciones, datos acerca de actores y teatros, pero en seguida pierde de vista la historia de los géneros en cuanto formas artísticas.

La historia literaria explicada desde un ángulo social, tal como la había propugnado Madame de Staël, encontró un seguidor en la persona del inglés (o, más bien, escocés) John Dunlop. Su *History of Fiction* (1814) fue planeada en estrecha correlación con la historia de la sociedad. Y así, por ejemplo, establece ciertos nexos entre el espíritu mercantil y las *novelle* italianas, o contrapone la corte de Luis XIV a la de Carlos I con objeto de explicar la situación de la novela heroico-caballeresca en Francia e Inglaterra, respectivamente. "Dada su especial naturaleza, la ficción novelesca debe variar en cada país de acuerdo con las formas, hábitos y costumbres de su sociedad, porque está obligada a describirlos tal como se van sucediendo" [29]. La teoría sobre la que está edificado el libro es muy sensata, pero en la práctica resulta demasiado vago el modo de concebir la historia social y sus relaciones con las letras.

Sólo Thomas Carlyle lograría introducir en su patria la idea del espíritu nacional que da unidad a toda literatura; la noción de evolución literaria; los plenos ideales de una historia de la literatura narrada sin solución de continuidad.

THOMAS CARLYLE (1795-1881)

En la actualidad Carlyle inspira odio o aburrimiento más que admiración. Se le acusa de ser un precursor de Hitler, un adorador del

héroe o superhombre para quien sólo cuenta "el derecho de la fuerza". Saldrán algunos en su defensa diciendo que el héroe es un vaso de elección de Dios y que su fuerza le ha sido otorgada por haber sabido obedecer las leyes del divino universo [30]. No convence el argumento: tenemos pruebas abundantes de que Carlyle recomendaba usar mano dura con los oprimidos y glorificaba a los gobernantes despiadados y sin escrúpulos [31]. Por otro lado, es en su propio estilo donde Carlyle tiene el mayor enemigo. Esa grandilocuencia reiterativa, altisonante, enfática, amanerada, y ese patetismo de corte bíblico —entretejido incongruentemente con grotescos artificios—, repelen al lector actual, desconocedor de parajes más tranquilos, dispersos por la obra carlyliana, o insensible ante el método deliberado con que el autor intentó construir la figura de un profeta entre mítico y humorístico, cubierto con la máscara de Teufelsdröckh o de Sauerteig.

Pero, dejando a un lado la opinión que merezca Carlyle como sociólogo, historiador y estilista, es innegable su importancia como crítico literario, como intérprete de la literatura alemana, como expositor del historicismo y del trascendentalismo, además de como crítico moralizante, dotado de un gran talento de caracterización y amigo de la sinceridad, la realidad y el "hecho" positivo. Esta última tendencia existía ya en él desde un principio, pero acabó suplantando a las otras y enemistándole con la crítica propiamente literaria. Fue su alma campo de batalla de encontrados y heterogéneos elementos, cosa que no hace sino acentuar su carácter representativo. Carlyle es como un Hércules en la encrucijada de la historia intelectual que finalmente elige la virtud y los hechos en vez del arte y de la ficción.

En su interpretación de la literatura alemana no hay contemporáneo que se le acerque ni por el saber ni por la intuición. Lejos quedan de él Coleridge, De Quincey e intermediarios profesionales al estilo de William Taylor de Norwich o Mrs. Sara Austin. Aquella *Historia de la literatura alemana* que Carlyle comenzó en 1830 pero que hubo de abandonar como impublicable, iba a ser, en gran medida, recopilación de fuentes germánicas. De la única parte que escribió y que comprendía desde los orígenes hasta Lutero, sacó dos artículos para

darlos a luz: el de los *Nibelungos* y el de *Los principios de la literatura alemana* (1831), dedicado a los siglos XIV y XV, principalmente. En los dos encontramos sólida documentación, citas y sinopsis argumentales, aunque la crítica brille por su ausencia [32].

Carlyle llegó a su concepción histórica de la literatura alemana a consecuencia, sobre todo, de lo mucho que le interesaban unas cuantas grandes figuras recientes. Su primer libro, *Vida de Schiller* (1825), poco tiene de notable, si lo juzgamos con criterio moderno [33]. Suple su penuria de datos biográficos con moralizaciones a lo Johnson, y la falta de resolución y perspicacia crítica con descripciones de las obras dramáticas y con desmañadas traducciones. La perspectiva en que encuadra a Schiller es todavía muy estrecha. Vagas aparecen las relaciones del poeta con Kant; de su estética casi no se habla. Carlyle estima harto cosmopolita la concepción schilleriana de la historia y rompe una lanza en favor del nacionalismo. De igual modo, apenas si menciona la poesía de su biografiado. En cuanto al teatro, suele clasificarlo torcidamente: *María Estuardo* desata los arraigados prejuicios del crítico frente a la licenciosa reina de Escocia. Con todo, un artículo posterior de Carlyle (1831) le muestra mucho menos riguroso con Schiller y formula sobre éste un juicio que la posteridad ha confirmado: "Con frecuencia tenemos la impresión de que la poesía no era uno de sus dones esenciales, como si su genio fuese más reflexivo que creador, más filosófico y oratorio que propiamente poético" [34].

En sus relaciones con Goethe, Carlyle adoptó una actitud sumamente personal: diríase un discípulo frente a su maestro y hasta frente a su salvador. Veía en el escritor alemán a un sabio que con sus enseñanzas les había librado, a su época y a él mismo, de la incredulidad y desesperación wertheriana; que a todos traía un nuevo evangelio secular de resignación, respeto, tolerancia y acción. "Trabaja y no te desesperes", "el gran secreto de la renunciación", "el culto a la tristeza", etc., son frases y dichos que atestiguan las deudas de Carlyle. Pero en el campo de la crítica literaria, los ensayos que dedicó a Goethe varían grandemente en acercamiento a los textos y

en poder de caracterización. El más temprano de los referentes al *Fausto* (1822) se limita a contar el argumento, lamentar su falta de unidad y caracterizar a los personajes: Fausto, otro Carlyle en sus años mozos, "con la cabeza de un escéptico y el corazón de un creyente"; Mefistófeles, especie de "*philosophe* francés del siglo pasado" [35]. En las páginas escritas para prologar su traducción del *Wilhelm Meister* (1824), Carlyle aboga diestramente en favor de este libro, pese a que se viera obligado a expurgarlo previamente por razones de orden moral [36]. Le disgusta su carencia de "interés novelesco" y su "héroe de mantequilla", pero eso no le impide clasificar a Goethe al lado de Homero y Shakespeare, llamándole "el genio más grande de nuestro tiempo" [37]. En la introducción a la traducción de los *Wanderjahre* incluida en el tomo II de la *Novela alemana* (1827), Carlyle descubre su preocupación y estado de ánimo principal: Goethe es, a sus ojos, "maestro y creyente respetuoso; un constructor, no un destructor" [38]. El artículo consagrado a la *Helena* goethiana (1828) se enfrenta con un texto difícil (además de ser digno de nota por la temprana simpatía con que ahonda en un pasaje de la segunda parte del *Fausto*). Carlyle se rinde por entero al "encanto extraño, picante, peculiarísimo, de estas imitaciones del estilo griego antiguo" y comprende que Goethe se mueve en "una región fantasmagórica donde casi no se acierta a distinguir entre símbolo y cosa significada" [39]. También de 1828 es el largo ensayo sobre Goethe en donde queda más nítido lo que el crítico pensaba respecto a la evolución de este poeta, que pasó del no creer al creer, del suicidio de Werther al Santuario de la Tristeza en la Provincia Pedagógica. De paso corrige Carlyle la extendida consideración del *Werther* como obra sentimentaloide y logra dar alguna nota característica del poeta alemán cuando habla de "su entendimiento emblemático, su perpetua e irresistible tendencia a transformar en *forma*, en *vida*, los sentimientos que se aposentan en él" [40]. *La muerte de Goethe* (1832) no pasa de ser una oración fúnebre, pero a estas páginas siguió poco después un artículo extenso que, aunque de tono arrebatado en sus principios, se apoya en un sólido estudio de *Dichtung und Wahrheit* y expone las tres

etapas visibles en la evolución de Goethe: la wertheriana, desesperada e incrédula; el período pagano intermedio, donde el *Wilhelm Meister* representa "un esfuerzo cálido, cordial, cenitalmente humano"; y la fase final, serena, triunfante, de los *Wanderjahre* y del *West-östlicher Divan*. Tal evolución está vista casi completamente desde el lado moral, con olvido de los problemas literarios. Pero las citas sacadas de la poesía gnómico-epigramática de Goethe demuestran que Carlyle no sólo era capaz de gustar la sabiduría del poeta, sino también aquella "figuratividad que radica en el centro mismo de su ser" [41]. Es significativo que tradujese *Das Märchen* (1832) y que lo interpretase, más que como alegoría de una sola clave, como "fantasmagoría donde las cosas más heterogéneas son simbolizadas con homogeneidad de figura" y requerirían una docena de claves [42]. Según observó el mismo Goethe, Carlyle se proponía como objetivo primario "calar en la entraña espiritual y ética" [43] de los escritores alemanes; pese a ello, sus ensayos sobre Goethe, por más preocupados que estén con aquel dechado de sabiduría, aquella figura histórica representante de la regeneración europea sobrevenida tras el abismo del siglo XVIII (así lo llamaba él), todavía contienen excelente crítica literaria cuya novedad reside en poner de relieve el simbolismo plurivalente del Goethe tardío.

El tercer escritor alemán que recibe trato de simpatía y admiración por parte de Carlyle es Jean Paul. Esta inclinación suele ser considerada como una aberración de sus gustos, pero a muy otra luz aparece si tenemos en cuenta que Jean Paul ha cobrado nueva vida en Alemania desde los cálidos elogios que le dedicó Stefan George y que, además, ejerció profundo influjo sobre los más excelsos prosistas alemanes del siglo XIX (E. T. A. Hoffmann, Börne, Heine, Stifter, Raabe, Gottfried Keller). Su huella es innegable también en el estilo prosístico y en la técnica novelesca de Carlyle (p. ej., en *Sartor*), aunque resulte más débil y tardía que la de la Biblia y de Sterne (cosa que no hace sino corroborar lo que ya revelaba su crítica). Los tres trabajos dedicados a Jean Paul —la introducción a la *Novela alemana* (1826) y dos ensayos (1827 y 1830)— caracterizan

de forma muy cuidada y concreta su arte y enfoque vital. Respecto al estilo de Jean Paul, el análisis es de lo más minucioso, extendiéndose a sus paréntesis, guiones, cláusulas incidentales, neologismos, imágenes, metáforas, alusiones, giros sardónicos, cuchufletas, equívocos; en fin, a todos sus "libérrimos y complicados arabescos" [44]. En cuanto a la técnica y los principios formales que caracterizan en general a ese escritor, reciben la mayor simpatía: se trata allí de "un orden vivo y vitalizador antes que bello o simétrico" [45]. Y su humorismo, comparado con el de Sterne y Cervantes, es definido —en conformidad con la teoría de Schiller— como "sublimidad invertida" cuya "esencia es el amor" [46]. Una brillante metáfora sirve para retratar todo el método de Jean Paul: "Sus movimientos son esencialmente lentos y pesados, porque él no avanza con una facultad sola, sino con todo su espíritu: con el intelecto, el sentimiento patético, el ingenio, el humor y la imaginación juntamente; y se mueve hacia delante como una hueste poderosa, variopinta, imponente, irregular, irresistible" [47]. Carlyle comprende también la imagen del mundo que predominaba en Jean Paul, sus afinidades históricas con Herder y Jacobi más que con Kant o Fichte: "En él ocurre que filosofía y poesía no sólo están reconciliadas, sino que se funden por entero en una esencia más pura, en religiosidad". Es una fórmula que muy bien podría aplicarse a las propias ambiciones de Carlyle. No hará falta decir que éste admiraba también a Jean Paul como persona por su larga y heroica lucha con la pobreza, y como ejemplo de "grandeza cristiana" [48].

Comparados con Goethe, Schiller y Jean Paul, los demás escritores alemanes apenas si rozaron el interés de Carlyle. El movimiento romántico le inspiró escasa simpatía. Tenía sus dudas —contra la afirmación de Madame de Staël— sobre que tres muchachos (los Schlegel y Tieck) reunidos en una población como Jena, no demasiado grande, hubiesen podido revolucionar el mundo de la literatura. No creía tampoco que existiese un antagonismo radical entre clásicos y románticos alemanes. El renacimiento literario de ese país le parecía dotado de gran unidad y, en buena parte, reacción contra la Ilustra-

ción dieciochesca. Además, sigue pensando Carlyle, el movimiento alemán tiene sus paralelos en Inglaterra y en Francia. A este propósito señala cómo los ingleses vuelven a entusiasmarse con Shakespeare y los autores isabelinos, cómo va de capa caída la reputación de Pope. En la misma Francia los críticos comienzan a dudar de las tres unidades y entra en su ocaso la autoridad de Corneille [49]. Carlyle cita con frecuencia a los Schlegel, pero no los considera personalidades relevantes ni aun expositores de doctrinas concretas [50]. En su reseña de las *Philosophische Vorlesungen* de F. Schlegel (1830), se vale de este libro como de un trampolín que le permite contrastar la filosofía alemana con la británica; si elogia al autor es por su espiritualismo y por la negación de la realidad del tiempo y del espacio que le atribuye, con olvido absoluto para sus verdaderas doctrinas, tan distintas [51].

En cuanto a Tieck, Carlyle tradujo algunos de sus cuentos fantásticos para incluirlos en *La novela alemana* (1827), obra que fue una verdadera aventura editorial, y se sintió obligado a decir algo de él en la introducción. Pero, como reconoce el propio crítico con toda franqueza, el párrafo primero de su caracterización podría aplicarse igualmente a cualquier auténtico poeta [52]; el resto de ese trabajo muestra la misma vaguedad e inconsistencia. Tan sólo puede considerarse crítica propiamente dicha una carta tardía y sumamente analítica acerca de la novela histórica de Tieck *Vittoria Accorombona* [53].

De los románticos alemanes, fue Novalis el que más atrajo a nuestro crítico. El ensayo (1828) que le consagró revela un sincero deseo de comprender el punto de vista ajeno. Carlyle se esfuerza por hacer una defensa general del misticismo y caracteriza la filosofía especulativa germánica —de forma algo simplista— como un fenomenalismo que cree en la irrealidad del tiempo y del espacio, en la capacidad de la razón frente al humilde entendimiento. En Novalis ve un adalid de esas tendencias, aunque no trate de distinguirle de sus contemporáneos alemanes. Cita unos cuantos aforismos sobre la autoaniquilación, el cuerpo visto como templo, el molino del Universo que se muele a sí mismo, según lo imaginaba el siglo XVIII

(pero cambiando ligeramente su significado), y saluda en Novalis a "un anti-mecanicista, el más perfecto vidente del espíritu moderno" [54]. Con todo, Carlyle se ensaña en el alemán como poeta y como hombre. A su juicio, *Heinrich von Ofterdingen* revela "cierto grado de languidez, no debilidad propiamente, sino haraganería". Novalis "habla con voz monótona y baja, aunque no falta de melodía". Vive, según su crítico se lo figura, sumido en la contemplación pasiva de una mente *asiática*: "*sentado,* podríamos decir, entre las múltiples, ricas y finísimas combinaciones que su espíritu, casi espontáneamente, le presenta" [55].

Es una pena que Carlyle, al preparar la introducción a su traducción de *Der goldene Topf* de E. T. A. Hoffmann, se documentase sobre este autor en la biografía escrita por Hitzig. Lo único que sacó de allí fue un sermoncito acerca del espantoso destino de la bohemia artística con que se tropezó el desdichado Hoffmann. Y su conclusión reza así (parafraseando lo que había dicho Goethe sobre Günther, poeta de principios del siglo XVIII): "De hecho, nada dejó bien labrado, ni se labró a sí mismo, que es más todavía" [56]. Contrasta vivamente con esta actitud la simpatía con que Carlyle trató a autor de tan dudosa valía como Zacharias Werner. En su largo ensayo (1828) se muestra muy tolerante con la conversión de Werner al catolicismo, fenómeno que le interesa desde un punto de vista psicológico, y elogia con demasiada generosidad su teatro. Demasiada, sobre todo, si la comparamos con el aire condescendiente que emplea al tratar de un dramaturgo infinitamente superior a aquél, Franz Grillparzer, a quien considera, junto a Klingemann y Müllner, como "escritor teatral" simplemente, más que como verdadero dramaturgo, y dotado de "cierta venilla de ternura y gracia". De él conocía Carlyle *Die Ahnfrau, Sappho* y *König Ottokar*; esta última le parecía "una tragedia anodina... en la que no se aprecia la menor coherencia" [57].

En todos esos artículos referentes a las letras alemanas se observa que Carlyle tenía muy presente una concepción general de la crítica y de la historia literarias. No hubo nadie en Inglaterra que compren-

diera tan pronto como él las doctrinas históricas y orgánicas de los alemanes. Este merecimiento de Carlyle no lo han entendido muy bien los especialistas modernos, quienes elogian sus primeras ideas historiográficas como si se tratara de anticipos precursores de la "sociología" y de la moderna ciencia histórica, equivocándose acerca de sus antecedentes y afinidades [58]. Porque Carlyle comparte las intuiciones y métodos básicos de los románticos germanos en cuanto a crítica y a historiografía. Para él, la crítica consiste en identificarse plenamente con el autor, en intuir e incluso adivinar, no en demostrar ciertas relaciones de causa y efecto, ni en ascender hasta leyes o teorías generales. Es lógico, pues, que desdeñe la poética y estética dieciochescas, los cuadros genéticos, las teorías asociativas, las explicaciones de signo social: "El hombre no es un producto de las circunstancias, sino que son las circunstancias las que resultan, en un grado muchísimo más elevado, un producto del hombre" [59]. Según este modo de ver, la pobreza y aun la carencia de educación significan un estímulo más que un obstáculo en la labor del poeta. El crítico debe proponerse como fin "trasladarse al punto de vista del autor", penetrar "en el modo de pensar del poeta hasta ver el mundo con sus ojos, sentir como él sentía y juzgar como él juzgaba" [60]. En el acto de deleitarnos con una obra de arte "nos convertimos, parcial y provisionalmente, en el mismo Pintor o el mismo Cantor". Para ello se requiere simpatía, "un corazón abierto y amoroso, que es el principio de todo saber", e incluso cierta adivinación, "una penetración radiante y luminosa en el hecho". Carlyle concluye triunfalmente: "Saber, calar en la verdad de algo, es siempre una suerte de acto místico" [61]. Pero estas palabras en nada solucionan el problema y se quedan en simple pirueta.

Si el buen método crítico se basa en la simpatía y en la identificación, lo que hace falta es una crítica de las intenciones del artista, un examen de "los reales y verdaderos designios del poeta"; en suma, una crítica de las bellezas, ya que "nadie puede pronunciarse acerca de los defectos hasta que haya entrevisto las últimas y supremas bellezas" [62]. En este período inicial Carlyle aboga por la toleran-

cia universal, por una visión de la literatura que deje "campo suficiente para todos los auténticos cantores de cualquier tiempo y geografía". Confía, por tanto, en el "libre intercambio literario con las demás naciones", en la goethiana "literatura universal, en vez de esas literaturas nacionales aisladas unas de otras, que se repelen mutuamente" [63]. Ideal tan universalista no aspira, por supuesto, a suprimir las literaturas nacionales, sino a que los diversos pueblos se fundan en armoniosa sinfonía. El camino que lleva a la humanidad toda pasa a través de la nacionalidad, cosa que vale también para la literatura. En *La novela alemana* (1827) ya había proclamado Carlyle el principio en que se basaba su modo de considerar la literatura alemana: "Siempre he considerado la germanidad más como una virtud que como un defecto", ya que "toda nación tiene su peculiar forma de vida y carácter" [64]. Poco después (1828), en el ensayo consagrado a Burns, había alabado la nueva literatura escocesa de Burns y Scott como crecida "no ya en el agua, sino en la tierra madre, y con las mismas auténticas virtudes raciales del suelo y del clima", en oposición a escritores como Hume o Kames, que "nada tenían de verdaderamente escocés ni de indígena" [65]. Y en el mismo artículo en que abogaba por los ideales de la literatura universal, echaba en cara a William Taylor de Norwich no haber tenido en cuenta "ni un solo teorema de Alemania y de su progreso intelectual", no ofrecernos "un retrato acabado del espíritu nacional". Allí mismo formula del modo más impresionante su nuevo ideal de la historia literaria:

> La historia poética de una nación es la esencia de su historia política, económica, científica, religiosa. Con todos estos aspectos ha de estar familiarizado el puntual historiador de una poesía nacional. Claramente ha de mostrársele la fisonomía nacional en sus más delicados rasgos y a lo largo de sus sucesivas etapas de crecimiento. Discernirá también la tendencia espiritual dominante en cada período, cuáles fueron en lo humano sus máximos entusiasmos y objetivos, y cómo cada época surge naturalmente de otra. Tiene

> que documentar el supremo objetivo de una nación conforme al despliegue de sus sucesivas direcciones y desarrollos, porque gracias a él llega a modularse la Poesía de una nación, y él *es* la Poesía de esa nación [66].

Análogamente, en el prólogo —entonces inédito— de su *Historia de la literatura alemana,* Carlyle llama a la literatura "el más verdadero emblema del espíritu y de las formas de vida nacionales". El historiador debe acercarse a "la vida esencial de la nación", debe "descifrar y retratar la forma espiritual de la nación en cada período sucesivo" y, de tal modo, calar en "la oculta estructura íntima de ese pueblo" [67].

Se reúnen aquí todas las palabras clave del historicismo germano: individualidad, nacionalidad, evolución, espíritu nacional y de época, forma y estructura interior, continuidad. En esos conceptos nada hay de sociológico, hegeliano o sansimoniano; todos ellos se encuentran en los Schlegel, en Novalis, en Jean Paul y —con aproximación más naturalista— en Herder y en Goethe. Carlyle tiene plena conciencia de sus fuentes. Al rastrear los comienzos de "la nueva época de los estudios clásicos" hasta Christian Gottlob Heyne, señala las *Lecciones* de los Schlegel como culminación de los mismos [68]. Cuando caracteriza, en su *Situación de la literatura alemana* (1827), la nueva crítica germana, hace ver que ésta no se interesa por "las cualidades de la dicción, la coherencia metafórica, la propiedad de los sentimientos, la verdad lógica general que haya en una obra de arte", como tampoco por el aspecto psicológico ni por el deseo de descubrir y pintar "la peculiar naturaleza del poeta partiendo de su poesía", sino que atiende "propiamente y de modo radical a la esencia y vida peculiar de la poesía misma". Poniendo como ejemplo los dramas de Shakespeare, Carlyle hace que los alemanes se pregunten:

> ¿Dónde radica esa vida? ¿Cómo han alcanzado [estos dramas] tal forma e individualidad?... ¿Son los dramas [de Shakespeare] no sólo verosímiles sino verdaderos, e incluso más verdaderos que la realidad misma, puesto que en ellos

> aparece informada con símbolos más expresivos la esencia de la realidad pura y sin mezclas? ¿Qué unidad es esta que los caracteriza? ¿Lograremos en una indagación más profunda comprenderla como indivisible y como existente necesariamente?... ¿Qué era y cómo era el poema? ¿Y por qué se trata de un poema y no de elocuencia rimada; por qué de una creación y no de pasiones figuradas? [69].

Carlyle sabe que hay diferencias entre las teorías estéticas de Kant, Herder, Schiller, Goethe y Richter; que a Tieck, y especialmente a los Schlegel, se deben meritorios intentos de armonizar tan varias opiniones [70]. Pero esas diferencias no le interesan, ni tampoco quiere hacer distinciones entre los filósofos alemanes que leyó y aprovechó (Kant, Fichte, Schelling, Jacobi). En su crítica temprana, Carlyle adoptó libremente las concepciones germánicas acerca de la creación y el sentido poéticos. Poesía es, antes que nada, un modo de conocimiento, una penetración intuitiva en la realidad que subyace a las apariencias, en el misterio del universo: "La poesía no es otra cosa que conocimiento supremo", "otra forma de la sabiduría". El verdadero poeta es el Vidente, "cuyos ojos tienen el don de discernir el deiforme Misterio del universo de Dios, y de descifrar nuevos renglones de su celestial escritura..., porque él *ve* y penetra el más grande de los secretos, el *secreto abierto*" [71], dice Carlyle, hablando de Goethe y usando una expresión predilecta de éste. De igual modo se expresa acerca de Shakespeare:

> Él no dirige la mirada a una cosa simplemente, sino que mira dentro de ella y a través de ella. De ese modo la comprehende constructivamente, puede descomponerla y volverla a componer. Bajo su mirada, la cosa se hace luz, por decirlo así, y de nuevo *se crea* ante él... Para Goethe, como para Shakespeare, el mundo aparece totalmente traslúcido; *fusible,* diríamos. Lo Natural es, en realidad, lo Sobrenatural... ¿Qué son *Hamlet* y *La tempestad, Fausto* y *Mignon,* sino vislumbres que nos permiten ingresar en ese mundo traslúcido y aureolado de maravillas; revelaciones acerca del misterio de todos los misterios; Vida del Hombre tal como efectivamente es? [72].

Por tanto, la poesía es "la esencia de toda ciencia", puesto que se propone "dar cuerpo a la sempiterna Razón humana en formas visibles a nuestros Sentidos" [73]. Y el poeta es un ente necesariamente universal, "viva y real Enciclopedia", ya que "el mundo todo se encuentra imaginado como un conjunto dentro de él" [74]. Su voluntad le lleva, de forma inevitable, a ser un poeta objetivo, libre por entero de manierismos subjetivos: "Philina y Clärchen, Mefistófeles y Mignon, son igualmente indiferentes o igualmente queridos" para Goethe. Shakespeare es inescrutable en cuanto Hombre; se nos presenta como "una Voz que nos llega desde el País de la Melodía". En cuanto a Homero, es "el *Testigo* por excelencia; le oímos y le creemos, pero no podemos contemplarle". Gran contraste con él ofrece Byron, que "nunca pintó otra cosa que a sí mismo, fuese cual fuese su tema" [75]. Sólo un asunto, pues, existe en la poesía: el misterio último, radical, al que Carlyle suele llamar, con frase tomada de Schelling, lo Infinito en lo Finito: "El poeta está obligado a informar lo Finito con cierta Infinitud de sentido" [76].

En esta primera etapa, Carlyle podía describir en términos generales los recursos y métodos del arte. La obra artística constituye un todo, una unidad, cosa que logra identificando forma y contenido, creando un sistema de símbolos. Esa totalidad puede ser la propia del poeta, en quien debe darse la armonía de facultades (como hombre verdaderamente universal y no puro intelecto); o bien puede ser la totalidad alcanzada por la obra misma: "un Todo que se baste a sí mismo, que es el mérito supremo del poema" [77]. Carlyle la compara con un roble milenario, "sin hojas ni ramas superfluas" [78], conforme a la analogía biológica tan amorosamente elaborada por los alemanes. Se trata, en suma, de la unidad de forma y contenido, "porque cuerpo y alma, palabra e idea, son singulares compañeros" y "el lenguaje es imagen expresa del pensamiento o, mejor dicho, es cuerpo del alma representada por el pensamiento" [79]. La palabra no es mero signo arbitrario, sino "mágica fórmula con la que el hombre rige el mundo"; primitivamente, cada una de ellas constituía "un nombre real y significante" [80]. Esta sacra y antigua dignidad de la palabra es

la que Carlyle quisiera restaurar. Por ello no podía entender las críticas de quienes le incitaban a cambiar de estilo: "Esa pobre gente se cree que el estilo es cosa que se pone y se quita como si fuera un traje, cuando es la *piel* misma" [81].

Si las palabras no son signos arbitrarios, tienen que ser símbolos. Y el concepto de símbolo —no sólo en su aspecto artístico o lingüístico, claro está— aparece como capital en *Sartor*. Todo símbolo entraña "a la vez ocultamiento y revelación...; encarnación y revelación de lo Infinito. Lo Infinito es llevado a fundirse con lo Finito para así aparecer visible y aun asequible hasta cierto punto". El universo se presenta como un inmenso símbolo de Dios. Y "el poeta, cual otro Prometeo, da forma a nuevos símbolos" [82]. "Toda la historia y la poesía toda no es sino un descifrar la Biblia de la historia universal partiendo de ese sánscrito místico escrito por el cielo" [83]. Distingue Carlyle entre símbolo y alegoría. La *Divina Comedia* de Dante no es una alegoría —el hombre no cree en alegorías—, sino un símbolo, "representación emblemática de su fe en este universo" [84]. En estos juicios vemos congregarse muchos términos de la crítica romántica alemana: totalidad (conjunto) o unidad como la del árbol; símbolo y no alegoría. Añadamos otro, "música", que para Carlyle tiene un valor marcadamente metafórico y que alterna con "armonía", "melodía" y "cantar", llegando a equivaler en nuestro crítico a la *mousike* griega cuando nos habla de la poesía como "pensamiento musical" y "melodía que nos lleva a los confines de lo Infinito", o cuando califica la armonía de "esencia del arte y de la ciencia". Con un leve cambio de sentido, la música puede identificarse simplemente con el metro poético o con el cantar. Dante es cantar; Homero, música, y lo mismo es Burns [85].

Sin embargo, toda esta coherente visión de la crítica y de la poesía tuvo que combatir desde un principio, dentro del pensamiento de Carlyle, con otros motivos que estaban más hondamente arraigados en su personalidad y que acabaron por triunfar. Dichos motivos, de índole religiosa y ética, hostilizaron primero el sistema ideológico que acabamos de esbozar; se sobrepusieron después a él y finalmente lo

destruyeron. Carlyle siguió siendo un puritano esencial y nunca pudo aceptar por completo de los alemanes ni el monismo idealista de sus filósofos ni el historicismo de buena parte de sus críticos. Cierto es que durante algún tiempo, y en particular desde 1827 a 1832, se había asimilado las ideas de quienes se le aparecieron como aliados en la lucha contra el escepticismo de su juventud y en la búsqueda de una nueva religión libre de ataduras ortodoxas. Pero esta nueva religión de Carlyle —que nada tiene de cristiana, ya que no acepta el papel de Cristo ni el de la Iglesia— no fue ni el monismo ni el historicismo germanos, sino más bien un dualismo para el que la historia aparece como campo de batalla entre Dios y el Demonio, entre Hecho y Apariencia, entre Realidad e Ilusión, y donde a la literatura no le queda otro cometido que corroborar este credo y difundir este mensaje. Fue Carlyle o llegó a ser un curioso tipo de "existencialista" para quien no existía más realidad que la de la experiencia vivida, la cual llamaba él "hecho", ni más arte que la descripción de tales hechos. A partir de ahí, la historia se convierte en la única poesía posible, y la biografía en la única historia.

Abandonado a su suerte quedó el idealismo esencial, con su creencia en una realidad trasfenoménica y la posibilidad de leer e interpretar la realidad a través de los símbolos artísticos. Carlyle dejó de comprender la peculiar naturaleza del arte: "La ficción comparte el modo de ser de la mentira, y en mayor grado de lo que puede sospecharse" [86], le oímos decir. A la única realidad que ahora rinde culto, con raro y casi supersticioso temor, es al puro y escueto suceso, al hecho: "¡Qué impresionantes pueden resultar los hechos históricos más triviales cuando los contraponemos a los más grandes sucesos ficticios!" Y a cada paso se maravilla de que algo haya ocurrido efectivamente en la realidad, no en sueños. Cierto es que Carlos I pasó la noche en un pajar, acompañado de un rústico, y este rústico tuvo que venir al mundo, fue hijo y padre, se afanó en diversos trabajos y un día —era en 1651— murió. También es cierto lo que contestó Johnson a una buscona callejera: "No, hija, no, no puede ser"... "Obsérvese que esto es verdad, que ocurrió así exactamente",

apostilla Carlyle, sorprendido de un tópico que para él representa el principio mismo de la sabiduría [87]. Como es verdad que el rey Juan Sin Tierra estuvo en St. Edmundsbury, donde dejó "*tredecim sterlingii,* si no más, y vivía y tenía un modo especial de mirar, y junto con él vivía y miraba también todo un mundo. He aquí lo que nos parece más peculiar, inconmensurable: distinguir —hasta un grado realmente infinito— el más pobre hecho histórico de toda posible ficción" [88]. Esta adoración de los hechos, de los sucesos pasados, explica que Carlyle se volviese hacia la historia y se alejara de la "mentirosa" literatura. A raíz de prestarle Mill unas memorias de la Revolución francesa, comentaba entusiasmado: "Esto sí que es lo que yo llamaría suprema especie literaria, muy por encima de todos los géneros de ficción, sin perdonar a los del tipo shakespiriano. Por mi parte digo que ya no encuentro deleite en otro poema que en el oscuro, sombrío y único *posible* que se cierne sobre mí en toda Realidad vista con los ojos" [89]. El pasado aparece nimbado de una sacra aureola que hace inútil para Carlyle, en teoría al menos, cualquier preocupación ética: "Todo cuanto ha existido ha tenido su valor. De no poseer algo digno y verdadero, tal cosa no habría podido subsistir, ni habría podido ser órgano, base sustentadora y método de acción para los hombres que entonces vivían y razonaban". Tolerancia que acaba haciéndose absolución total: "El Pasado es sagrado por completo para nosotros. Y los Muertos son sagrados también plenamente, aun aquellos que en vida se mostraron perversos y ruines" [90].

Con el correr de los años, Carlyle fue acentuando más y más su condena de toda ficción y de todo arte. No se limita a repudiar las novelas, como había hecho mucho tiempo antes al atacar las "novelas a la moda" de Bulwer, las narraciones eróticas de George Sand [91] o el sentimentalismo de Dickens [92]; su desdén se extiende a Goethe y a cualquier seducción venida del arte: "La Ficción es cosa de todo punto intolerable, aun dentro de las bellas artes" [93]. Nos quedan abundantes testimonios de que el viejo Carlyle renegaba del verso, aconsejaba a los poetas que escribieran en prosa y no hacía el menor caso de críticas, teorías o filosofías de ningún género [94].

Pero todos estos violentos y tardíos ataques a la ficción y a la estética no deben hacernos olvidar que Carlyle se siguió interesando todavía por la literatura y que en su mente podía armonizarse la exaltación de los hechos con cierta función permitida a la palabra escrita. No parece demasiado radical el pasar de entender la poesía como revelación de la realidad que se esconde tras las apariencias a hablar de un "alma del hecho suelta de sus prisiones". Con ese fácil paso sólo se quería decir que poesía es hecho y acontecer, y que la historia es la verdadera poesía [95]. Las excepciones que parecen contradecir esa regla no lo son en realidad, a juicio de Carlyle. La *Ilíada* "nada tiene de ficticia", pues Homero creía en la verdad de lo que contaba; y Dante escribe cosas verdaderas, no patrañas; y los dramas de Shakespeare constituyen una especie de epopeya, es decir, están basados en la historia, en los hechos [96]. Tiene su fuente esta última opinión en A. W. Schlegel, para quien las historias shakespirianas representaban la epopeya de Inglaterra, pero Carlyle amplió metafóricamente dicho juicio con objeto de incluir en él dramas que ni son realistas por su técnica ni tienen nada de "historias", mírese como se mire la clasificación tradicional. El "Hecho" es palabra santa y en la práctica puede designar lo mismo el arte de Dante que el de Shakespeare o el de Homero, o sea, cuanto al crítico le parecía grande y verdadero. Si la poesía es historia o épica, se identifica "en el fondo" con el poema heroico, con la biografía, con la vida de un hombre concreto [97]. Desaparece entonces la obra de arte en cuanto "arte-facto" (producto artístico), e incluso se desvanece la personalidad del poeta en cuanto poeta. Tiempo atrás, Carlyle había identificado al poeta con el pensador; luego, el poeta queda absorbido por el héroe, por el gran hombre —cualquier gran hombre—, y finalmente ya no se distingue de cualquier buena persona en general: "Allá por donde voy o donde detengo el paso, no hago más que encontrarme el polvillo inarticulado de los poetas (hacedores, inventores, almas eminentemente combativas que nunca se enzarzaron en disputas por la propiedad literaria, sino que todo su camino lo orientaron al cielo y a Dios, *huyendo* del infierno y del diablo) y digo para mí: 'Desde que Adán

se cubrió con la hoja de parra, ha habido millones y millones de poetas, de los cuales centenares, miles quizá o una proporción mayor, han sido otros tantos Shakespeare' " [98]. El poeta no es más que un hombre bueno que, a lo mejor, ni siquiera ha dado forma articulada a su sentir, pues todo lo grande es inconsciente y, por eso mismo, silencioso.

Creyó Carlyle en la Inconsciencia, en la Naturaleza y en la Inspiración de modo más desorbitado que ningún otro crítico de fama: "La parte expresa de la vida de un hombre representa una porción reducida y exigua respecto a su parte inexpresa e inconsciente". No es más que "una tenue película de lo Consciente la que recubre los hondos e insondables dominios de lo Inconsciente"... "De esa mística región, de ella exclusivamente, proceden todas las maravillas, todas las poesías, religiones y sistemas sociales" [99]. Estas palabras se aplican no ya únicamente a los individuos, sino a los distintos tiempos y épocas. Una época que tenga conciencia de sí misma es inferior a las otras porque, debido a ello, carece de ímpetu creador. En cuanto autoconsciente, la literatura constituye una especie de enfermedad. La diferencia entre épocas creyentes y épocas incrédulas, que para Carlyle significa lo mismo que entre las creadoras y las críticas y estériles, vale también para los individuos. Dígalo Virgilio, inferior a Homero a causa de su "conciencia fatal" [100], o Boswell, cuyo triunfo no tiene otra razón que "su talento inconsciente" [101]. Porque, en opinión de nuestro crítico, la inconsciencia es el signo positivo de la creación. La noche tiene mayor nobleza que el día. La palabra es plata, el silencio es oro: "Quizá nuestros mayores poetas sean los Milton *mudos*" [102]. Al reírse John Morley de que Carlyle predicaba "un evangelio del silencio en treinta volúmenes", no acertó a ver lo que para éste significaba la creación inconsciente, pero sí intuyó la autoderrota que suponía tan extremo irracionalismo. Con él vamos a parar, en efecto, a la mayor confusión acerca de las creaciones objetivas del hombre, que en definitiva representan la vida articulada de la razón.

Tan absoluto desprecio del arte, de la ficción y de la teoría era consecuencia de la importancia que asignó Carlyle desde un principio a los actos humanos y a la personalidad. En sus manos la crítica se desplaza muy pronto a la biografía, y de forma rotunda. Hablando de Burns, escribe: "Mucho más interesantes que las obras que escribió son las que llevó a cabo con sus acciones". Y otra vez: "En el arte no podemos olvidar de ningún modo al artista", ya que "no hay poema que pueda igualarse a su poeta" [103]. Por las mismas fechas Sainte-Beuve imponía en Francia un cambio semejante de orientación. Hasta entonces la crítica había sido formal, afectiva o filosófica, y de lo que se preocupaba fundamentalmente era de la obra literaria. Con Carlyle se hace personal a más no poder. Todavía en el caso de los autores alemanes predilectos, atendía a sus escritos y enseñanzas, aunque también se interesara muchas veces por el aspecto biográfico. Pero ya era otro cantar con los ingleses coetáneos. Conocía personalmente a muchos de ellos y tan a lo vivo se le interponían con sus facciones y su conducta que acabó por hacerlos víctimas de despiadados retratos satíricos. Ahí tenemos a Coleridge rezongando, arrastrando y nasalizando las sílabas, entre el "om-m-mject" (*object*, objeto) y el "sum-m-mject" (*subject*, sujeto), con su "plañidero gorigori de monotonía teosófico-metafísica", "pobre Psique anegada entre telarañas de la Iglesia de Inglaterra; hombre débil, confuso y revuelto, inútil" [104]. O a Wordsworth, "sujeto de inmensa testa y descomunales mandíbulas de cocodrilo, forjado en un molde que se destinaba a una obra portentosa", pero que de hecho se quedó en "tipejo más bien gris, seco, infecundo y hasta un tanto tedioso"... "Nunca oí a otro expeler tan abiertamente puras vaciedades y hasta perogrulladas"... Pese a lo cual, puede considerársele "un hombre natural", poseedor de "cierta rústica y grata sencillez y dignidad" [105]. O véase a Lamb, "el más flaco de los hombres, zanquivano..., de facha un si es no es judaica, tartajoso, con andar vacilante y arrastrado; imagen de la imbecilidad física y espiritual (algo he oído de su *desequilibrio* efectivo); y, sin embargo, tan humano, ingenuo, patético, divertidamente paciente"... "Mal educado por lo general (hasta cierto punto), se su-

tilizó en gélidos artificios, en horribles simulacros de ingenio" [106]. En cuanto a Landor, "varón alto, ancho, corpulento, de cabello gris y ojos grandes, fieros e inquietos, repleto de una incansable e impetuosa vivacidad; no precisamente un modelo de buena crianza, sino salvaje y cerril, a quien ninguna cultura fue capaz de domar", aparece otras veces con colores más favorables: "anciano altivo, irascible, mordaz, pero también generoso, veraz y digno, con un modo de ser muy de duque o de rey" [107]. Y De Quincey, por último: "uno de los mejores conversadores que he conocido; de grande y hasta enfermiza agudeza; no le faltaba profundidad y finura de percepción, pero carecía de amplitud y de justeza; hombre débil, difuso, supersensitivo y, en conjunto, sin fundamento ni eficacia"... "Uno de los más empedernidos conservadores que nos queden; despreciador absoluto de la pobreza; y eso que él —ay— es más pobre aún que Job, quien ni en sus peores momentos tuvo que acudir a la *Gaceta*" [108]. Pese a la acritud y malignidad desplegada en estos juicios, hay que reconocer la fuerza intuitiva y caracterizadora de Carlyle. Intuición que rara vez se basa en la lectura cabal de las obras literarias, sino en simple instinto fisonómico, en impresiones personales y en lo oído. Valga el ejemplo de Wordsworth, cuyas "divinas reflexiones y honduras son parcas y enjutas, palidísimas e inciertas: ¿débil reflejo, acaso, de las inmensas reservas alemanas (llegadas a él de segunda mano, a través de Coleridge)?" [109].

Incluso a autores que no llegó a conocer personalmente les aplica Carlyle sus normas morales, que le sirven de criterio valorador. En Burns elogia su lírica espontánea, sincera, directa, pero no deja de señalar que, como hombre, le truncó y arruinó su ambición mundanal: "Su moral es la de un mero hombre de mundo; el placer, más o menos refinado, es lo único que mueve sus aspiraciones y deseos". Extraña que Carlyle tuviera tan pobre opinión sobre la obra de Burns: "Pocas composiciones encontraremos aquí que merezcan, en estricta crítica, el nombre de poemas. Nos ofrecen elocuencia rimada, patetismo rimado, sensibilidad puesta en rima, pero su esencia rara vez será melodiosa, aérea, poética" [110]. La más poética de estas composiciones

resulta ser, a juicio de Carlyle, *The Jolly Beggars*; en cambio, *Tam o' Shanter* le parece "simple fantasmagoría embriagada; composición de rutilante retórica" [111]. Lo que alaba en la poesía de Burns, ejemplificándolo con textos, es su intenso sentimiento amoroso, su voz melódica, las gráficas descripciones de la naturaleza, la claridad de visión. Cierto que Carlyle apunta los fallos humanos del poeta y la falta de religiosidad, pero sus críticas tienen más de positivo que de negativo, en cuanto a acento y tono. La intención valorativa de este ensayo se deja ver en el sentimiento de comunidad que liga al crítico con el pobre labriego escocés, en la consideración de la lírica como género de limitadas pretensiones y, sobre todo, en el contraste presentado entre la sinceridad de Burns y el histrionismo de Byron.

Carlyle nunca llegó a escribir el trabajo que había proyectado acerca de Byron, pero a juzgar por las muchas observaciones sueltas que sobre él nos dejó [112], es evidente que le hubiera tratado como al representante del pesimismo, de la desesperación y aun del nihilismo moral. Constantemente reprocha al aristocrático poeta lo que nosotros llamaríamos la falta de nervio, así como también —y esto suena más raro— la inactividad o pasividad, olvidándose de sus proezas en Grecia. Byron resulta ser el exponente de esos "sentimientos que nacen de pasiones incapaces de convertirse en acción" [113]. De ahí el célebre consejo: "Cierra tu Byron, abre tu Goethe" [114], consejo basado en la oposición entre acción, amor y trabajo, por un lado, y sombría desesperación e indolencia, por otro. Carlyle quedó desconcertado al saber la admiración de Goethe por Byron y se negó a admitir cualquier parecido entre Euphorion y el poeta inglés [115].

También Walter Scott, "robusto, rebosante de salud y, por añadidura, hombre muy próspero y triunfador" [116], aparece en contraste con el pobre y enfermizo Byron. Pero lo que en el ensayo sobre Burns era motivo de alabanza —el apego al terruño y a los sentimientos escoceses— pasa ahora a ser fundamento de censuras. Se explica el cambio de signo porque Scott había triunfado, llevó el título de "baronet" y por ser novelista tenía obligaciones más serias, según Carlyle, que las de un cantor lírico. "Su vida fue mundana y mundanas

sus ambiciones. Nada hay de espiritual en él; sólo trasciende a economía, a materia, a tierra de este mundo". Es un autor que "tuvo que matarse para ser un hidalgo de aldea, fundador de una estirpe de lores escoceses". Escribiendo como una máquina logró "reunir al año 15.000 libras y las invirtió en tapices" [117]. La vida de Scott depara a Carlyle un buen motivo para sermonear sobre la vanidad de las ambiciones y dichas mundanales, el inútil escribir a tontas y a locas, sólo para divertir a la gente. "El gran Misterio de la existencia no era tan grande para él"... "No se ve por ningún lado cuáles eran sus creencias". Aquel hombre "sustancioso y macizo, apacible, terreno" no tenía "mensaje alguno que transmitir al mundo" [118]. Son las novelas de Scott, según estos agrios juicios, "escenografía de teatro". Y su arte de caracterizar es muy superficial: "Modela a sus personajes de piel adentro, sin que llegue nunca al corazón de los mismos". Asombra que Carlyle no vea en las pinturas históricas del escocés sino un regusto arqueológico de presentar las modas antiguas en armas y ropas. Pero —amonesta— "los cinturones de toro y los jubones y trajes de cualquier tipo son cosa transitoria; lo único perenne es el hombre" [119]. Si a regañadientes admite la importante innovación que supuso la novela histórica, no atina a ver la honda intuición con que Scott se asomó a los conflictos históricos ni lo sólido de su pintura de la Escocia dieciochesca. Reputa, pues, al novelista, con dureza que casi iguala la que Croce habría de mostrar, héroe del comercio, "artista" que empleó su virtuosismo en entretener a la gente.

Respecto a Shelley y a Keats, las observaciones esporádicas de Carlyle son aún más ácidas y menos certeras, aunque —eso hay que reconocerlo siempre— estén expresadas con fuerza inolvidable. Aquellas palabras suyas: "Oye a Shelley cómo llena la tierra de inarticulados sollozos; diríase el gemir y llorar infinito, inarticulado, de niños abandonados a su suerte", parecen indicar que nuestro crítico sólo conocía el poema *O Life, O World, O Time* [120]. De que no se mordía la lengua da fe lo que decía a Browning, al agradecerle el envío de un ensayo sobre Shelley, que servía de introducción a una colección de cartas apócrifas del poeta:

> Siempre me pareció Shelley una criatura sumamente débil y más lamentable que digna de admiración. Débil de genio y débil de carácter (son cosas que suelen ir juntas); pobre ser escuálido, espasmódico, hético, chillón y desvaído... Su universo es vacuo y celeste azul del que cuelgan unas cuantas estrellas hermosas pero heladas y melancólicas. Su voz (estilo, etc.), chillona y estridente para mi oído, me suena demasiado también a espectral [121].

De igual modo, le disgustaba Keats. En el ensayo sobre Burns, ya Carlyle había aludido a "la sensibilidad llorona y de flaca vista, la vaga y casual armonía de la naturaleza" [122] que le parecía observar en Keats; la biografía escrita por Monckton Milnes no hizo sino aumentar su desprecio: "Keats pertenece a una clase de hombres que me horripilan cada vez más. Falto de toda fuerza, salvo la que le daba el hambre de placeres de cualquier género, su alma fue —nada más evidente desde un principio— *vaso de elección infernal*" [123]. Aquí se traspasan todos los límites de la crítica literaria. El inquisidor ha asomado despótico. Tan brutales declaraciones demuestran que Carlyle no puede ser englobado dentro del romanticismo inglés, pues sus injuriosas acusaciones no perdonaron ni a una sola figura literaria. Históricamente, procede de un pasado más lejano.

La Ilustración habría de inspirarle un odio feroz, mayor aún. Carlyle condena el siglo XVIII de modo absoluto y total, aunque a la hora de puntualizar sea más caritativo con los autores de ese siglo que con sus propios contemporáneos. Dryden, Pope y Sterne le arrancan palabras encomiásticas; este último, a causa de su "inmenso amor a las cosas que le rodeaban" [124]. También Swift y Hume provocan su admiración, aunque Swift se le antojase nada cristiano y Hume fuera el mayor antagonista de cuanto nuestro crítico defendía. Se explica esto último por el estoicismo "heroico y callado" [125] de Hume, que casaba muy bien con la fuerte vena estoica que caracteriza a Carlyle.

Pero la máxima admiración de Carlyle se la había de llevar el doctor Johnson, "héroe de los más grandes", "una de las mayores almas inglesas" [126]. No es que le interesase gran cosa Johnson como escritor; en sus obras encuentra nada más que "huellas indiscutibles

de un gran entendimiento y de un gran corazón", así como "un estilo portentosamente almidonado" [127]. Lo que le fascina es el hombre tal como aparece a través de la biografía de Boswell. Carlyle reconoce en Boswell "corazón afectuoso y abierto", veneración por su voluntario héroe, "ingenuidad, calidad metafórica, juegos de la fantasía, atisbos intuitivos más hondos de lo corriente", pero ya le merecen peor opinión las dotes éticas e intelectuales de aquel "vividor de tomo y lomo, charlatán vano y atolondrado, gran figurón", todo "sensualidad, pretensiones, vocinglera estupidez" [128]. Es decir, Carlyle viene a defender la misma paradoja suscrita poco antes por Macaulay en un ensayo: que Boswell, tonto de capirote, había escrito sin darse cuenta el máximo libro del siglo XVIII, el evangelio del "profeta del inglés" [129]. Tal paradoja ha encontrado solución al descubrirse los papeles de Boswell, que demuestran cuán consciente y reflexiva fue su técnica artística.

Para Carlyle, el siglo XVIII francés es la época incrédula por excelencia. Con todo, los ensayos que dedicó, en las lecciones sobre los *Héroes,* a Voltaire y a Diderot, así como los comentarios allí expuestos sobre Rousseau, no están faltos de simpatía humana y de cierta agudeza literaria. Se hace raro ver a Rousseau entre los héroes carlylianos, sobre todo al tachársele de "mórbido, irritable, espasmódico, mezquino, vano", pero es que despierta admiración final su buena fe y "la chispa de celeste fuego" que brilla en él [130]. En cuanto a Voltaire, Carlyle le alabó en un ensayo temprano (1828) por su tolerancia y su "agudo sentido de lo recto". Fue "hombre plenamente civilizado", aunque también de condición "completamente superficial. No encontramos en su carácter, ni al principio ni al final, ningún rasgo de heroísmo. Es más; en los treinta y seis tomos en cuarto de sus obras, no ocurre ni un solo pensamiento grande, que nosotros sepamos"... "Más que un gran hombre, fue tan sólo un gran *persifleur* (burlón)" [131]. Tampoco hay que considerar a Voltaire como poeta o como filósofo, pero sus escritos merecen alabanza por la lucidez, orden, destreza en superar las dificultades, ingenio y "gusto" (cosa que no supone sincero amor a la poesía). Con todo, Carlyle es-

tima que Voltaire está por debajo de Diderot como pensador [132]. En el ensayo sobre Diderot, tiene calurosas palabras de reconocimiento para la gran categoría intelectual de este escritor. De sus obras, descarta *Le rêve de D'Alembert,* alude a *Les bijoux indiscrets* llamándola "la más brutal de todas las plúmbeas novelas del pasado, del presente y del porvenir" y dedica abundantes elogios a *Jacques le fataliste* y, muy en especial, a *Le neveu de Rameau.* Carlyle había leído algo de la crítica de arte cultivada por Diderot y puso reparos a su naturalismo, de forma semejante a como se había expresado Goethe en sus comentarios [133]. Pero el ensayo que nos ocupa atiende sobre todo a lo biográfico, donde el crítico expresa su horror ante las relaciones de Diderot con Sophie Volland y ante las malas compañías que frecuentaba, y a lo ideológico, donde surge un apasionado sermón contra el ateísmo y la filosofía mecanicista.

Desde el puro ángulo de la crítica literaria, hemos de lamentar que Carlyle eligiera precisamente el sendero de la virtud. La crítica nunca ha logrado el menor progreso desviándose hacia la biografía, la didáctica, la moralización y el criterio de "sinceridad". Más cerca estuvo Carlyle de comprender el secreto de la poesía cuando adoptó, por cierto tiempo, el credo del historicismo y del simbolismo romántico alemán. Mas, por otro lado, no podemos menos de reconocer que la tendencia moralizante era algo consustancial a su modo de ser y que no le faltaba cierta honda intuición al rechazar aquella anarquía de valores y ciega confianza en los cambios implícita en el historicismo romántico germano. El tajante dualismo admitido por Carlyle en el hombre, con las consiguientes luchas entre el bien y el mal; la preocupación por las catástrofes y cataclismos históricos; la adoración de la experiencia vivida, del "hecho", suponen una concepción del mundo (y del arte), con la que es preciso enfrentarse antes de rechazarla de plano.

THOMAS DE QUINCEY (1785-1859)

Con frecuencia se ha definido a De Quincey como un Coleridge en pequeño o se le ha llamado "el adjetivo inseparable del sustantivo Coleridge" [134]. No cabe duda de que De Quincey admiraba extraordinariamente a Coleridge como filósofo y como psicólogo: en lo primero, comparable a Platón y a Schelling; en cuanto psicólogo, "sin posible rival en la tierra" [135]. Ahora bien, igualmente fue el primero en denunciarle como plagiario de Schelling [136]. Se ensañó también con la opiomanía de Coleridge y hasta parece que ni de lejos llegó a entender sus versos. Véase lo que dice en el único comentario extenso que dedicó a una de estas composiciones: "el viejo marinero había dado muerte a la criatura que más le amaba en la tierra. Ofuscado por crueles supersticiones, lo que se propuso al obrar así fue librar a sus hermanos, los hombres, de imaginarias molestias" [137]. Ni aun en la estética o en la teoría literaria coincidía De Quincey con Coleridge: no le interesa como a éste la imaginación, el todo organizado, el símbolo; no acepta sus juicios críticos sobre la teoría wordsworthiana de la dicción poética, ni sus ideas sobre la ilusión [138]. Por lo que se refiere a la crítica, es con Wordsworth con quien De Quincey tiene deudas más concretas: "En la sustancia de mis mejores críticas de poesía o de cualquier asunto relacionado con ella que yo haya tocado, debo reconocer lo obligado que estoy a los muchos años de trato con Mr. Wordsworth" [139]. Del *Prólogo* de 1800 opina que es "sin comparación posible, el espécimen intelectual más sutil, acabado y magistral que haya merecido una de las bellas artes en cualquier tiempo y nación, aun teniendo en cuenta los mejores ensayos alemanes" [140]. Más tarde, De Quincey lamentaría que Wordsworth no hubiese sabido documentar o limitar mejor su actitud frente a la dicción poética prescrita de antiguo, y aun le acusaría de "formarse falsos conceptos acerca de su propia significación" [141]. En cuanto a la teoría literaria, no es, pues, dentro del simbolismo dialéctico alemán o coleridgiano donde hay que situar a nuestro autor, sino dentro de

la tradición británica del psicologismo empírico y aun de las corrientes sentimentales que fluyen desde Dennis hasta Wordsworth, pasando por Hartley. Sus mejores esperanzas las ponía él en los futuros adelantos de la psicología: "En el terreno de la crítica absoluta y filosófica contamos con poquísimo o con nada, porque para que *tal cosa* pueda existir, necesitamos antes una buena psicología, de la que al presente carecemos en absoluto" [142].

De cuando en cuando y al igual que ocurría en Wordsworth encontramos en De Quincey algunos ecos de la concepción simbolista. La poesía enseña del mismo modo que lo hace la naturaleza: "como enseñan los bosques, como enseña el mar, como enseña la infancia; es decir, mediante profundos impulsos y sugestiones jeroglíficas..., en virtud de símbolos y de acciones" [143]. Aun aquí, "el impulso venido del monte primaveral" admite traducción al alfabeto simbólico. Pero lo normal en De Quincey es que la poesía sea vehículo emotivo más que enseñanza de algo. Su célebre distinción entre "literatura de poder" y "literatura de saber" (cuya fuente, según dice él mismo, está en Wordsworth) [144] parecería no ser, a primera vista, sino la reformulación de la establecida por Wordsworth y Coleridge entre poesía y ciencia. El primer término, "literatura de poder", era lo bastante amplio para incluir la prosa lírica e imaginativa, con lo cual se eludía cualquier referencia a la "ficción" y quedaban agrupadas en un solo concepto poesía y prosa —como hacen los alemanes con su *Dichtung*—, sin dar importancia a la forma métrica. Para De Quincey, "poder" significa capacidad de impresionar o de dejar huella emotiva, cosa relacionada seguramente con Hazlitt, que trazó distinciones semejantes [145], y tal vez con Herder, que en su primer *Kritisches Wäldchen* (1769) quiso convertir el "poder" en concepto poético capital cuando pretendía destronar el *Laokoön* de Lessing. De Quincey había traducido en parte el *Laokoön,* añadiéndole comentarios de su propia cosecha, y escrito un breve trabajo sobre Herder [146]. Pero como no parece que conociera bien las polémicas de los alemanes, acaso su fuente de inspiración esté más bien en las discusiones dieciochescas acerca de lo sublime. Él mismo cambió de opinión con respecto a lo

que diferencia el "poder" del "saber". En el primero de estos pasajes (1823) había acentuado sobre todo la separación entre "poder" y "placer", señalando como misión de la literatura despertar los sentimientos dormidos: "Y cuando estas formas, antes inertes y dormidas, *quedan organizadas*; cuando estas posibilidades *cobran actualidad*, me digo: Posesión tan viva y consciente como ésta ¿es cosa de mi *poder*, o qué otra cosa es?" [147]. Pero más tarde (1848) el crítico inglés propone otra definición, según la cual literatura "de poder" es la que habla al *espíritu* humano, y literatura "de saber", la que se dirige a la inteligencia, más pobre que aquél [148]. Ahora el *poder* es "hondo simpatizar con la verdad", "estímulo y ampliación de nuestra latente capacidad de simpatizar con el infinito", y está relacionado vitalmente con "la gran capacidad *moral* del hombre" o se identifica con "el *corazón inteligente*", con el saber intuitivo. Como esencial a las grandes obras artísticas se proclama la "paz" y la "quietud" [149], en un deseo de contrarrestar los matices harto afectivos del "poder" primitivamente descrito. Lo mismo que Longino, De Quincey quisiera mantener tanto el *ekstasis* como la *katharsis*. Pero ese término suyo de "literatura de poder" no ha sobrevivido en el lenguaje crítico porque "poder" no evoca claramente la idea de huella emotiva y, además, porque ya afirma un viejo dicho que "saber es poder".

A esta concepción fundamental de su teoría literaria se juntan extrañamente ideas que suponen orígenes y consecuencias muy distintas. De Quincey introduce y opone otros dos conceptos, retórica y elocuencia (u oratoria), en sus ensayos *Retórica* (1828) y *Estilo* (1840-1841). La elocuencia es el arte de la persuasión y su fuerza se dirige a mover la voluntad (parece que esto debía de agradar a nuestro crítico), mientras que la retórica juega con las ideas sin otra finalidad que el juego mismo, constituyendo así una especie de gimnasia mental o de pirotecnia, "arte que se deleita con sus propias energías" [150]. Suele admitir De Quincey que, idealmente, el estilo o "manera de expresarse viene a confluir con el tema elegido" y que es o debería ser —según expresión de Wordsworth— no vestidura, sino "encarnación del pensamiento" [151]. Pero de hecho le vemos interesado por las

variaciones estilísticas a que el lenguaje se dedica sin otro fin ulterior y donde el estilo aparece dotado de "un valor absoluto..., completamente distinto de los valores del tema en que se ejercite" [152]. Como ejemplos de dicha "retórica" señala a Donne, Jeremy Taylor y Sir Thomas Browne. Los griegos, en cambio, carecieron de ella (en ese sentido especial) y sólo tuvieron oratoria [153]. Consecuentemente, De Quincey rechaza dos tipos de estilo: el llano y familiar de Swift (que le parece de "burda falta de artificio" y siempre inferior al de Defoe y cientos de escritores más) [154], y el cortado y discontinuo de Hazlitt y Lamb. Porque, en su opinión, Hazlitt nada tenía de elocuente: "No puede haber elocuencia en un hombre que se vale de pensamientos quebrados, insulares, caprichosos y (para emplear una expresión impresionante de Coleridge) *non-sequacious* [incoherentes]" [155]. Por su parte, Lamb jadea demasiado, falto de resuello: "El círculo en que gira su sentimiento, sea de la clase que sea, resulta siempre el más corto posible. No admite prolongación, ni se repite jamás, ni se propaga de algún modo". De lo cual se deduce que Lamb no tiene "sentido de lo rítmico respecto a la composición en prosa" [156]. Conclusión descabellada, desde luego, aunque posiblemente debida a que para De Quincey no había más "ritmo" que el abundante y dilatado que tanto admiraba en los períodos barrocos y ciceronianos de Taylor, Milton, Browne y Burke, o que él mismo cultivaba en sus fantasías soñadoras y "conmovidas". Sin embargo, esta concepción del "estilo" y de la retórica vacila hasta el desconcierto entre lo que el crítico llama la "organología" (estilo considerado como órgano del pensamiento, en relación con sentimientos e ideas) y la "mecanología" (ciencia del estilo considerado como una especie de máquina, donde las palabras obran sobre otras palabras) [157]. En su concepto de la "retórica" se combinan el ritmo —con independencia del sentido— y el libre juego del espíritu —con independencia también del asunto o de la verdad—, lo cual hace de tal concepto algo tan raro y tan contrario a todos los usos históricos que no comprendemos por qué haya de verse en él "la contribución más original, desde los tiempos de Aristóteles, a la teoría retórica" [158]. De Quincey se limitó a tomar

un término consagrado y a retorcerlo para darle un nuevo sentido. De paso, logró esbozar a grandes rasgos cierta corriente estilística del siglo XVII inglés. Pero él mismo tuvo que reconocer lo insostenible de una retórica desvinculada de la elocuencia y de todo sentido [159].

Esas dos concepciones básicas —"literatura de poder", entendida como huella emotiva; "retórica", definida como pirotecnia mental y no afectiva— no sólo no concuerdan entre sí, sino que se amalgaman singularmente con otras ideas históricas. De Quincey formuló también su propia versión acerca de lo clásico y de lo romántico, así como una interpretación cíclica de la historia literaria. En ambos casos, sin embargo, se muestra poco original, sin que merezca en absoluto elogios tan desaforados como el que le atribuye "hondísima comprensión de lo que podríamos llamar concepción orgánica de la literatura" [160]. Veámoslo por separado.

En vez de enfrentar lo clásico a lo romántico, De Quincey prefirió oponer la literatura pagana a la cristiana. La mayor diferencia entre una y otra la ve en las distintas actitudes frente a la muerte. El hombre pagano, torturado por sombrías incertidumbres, trata de disfrazar la idea de la muerte; el cristiano se encara valientemente con esos horrores, porque cree en la inmortalidad. Alardea De Quincey de "haber desentrañado las dos grandes y contrarias leyes que han determinado la evolución independiente de la tragedia griega y de la tragedia inglesa", y con marcado desdén afirma que los Schlegel "se limitaron a distinguir entre lo clásico y lo romántico", por lo cual "no pueden atribuirse el haber descubierto nada" [161]. Carece de toda base, sin embargo, la originalidad de que blasona, puesto que los Schlegel, Jean Paul (cuya *Vorschule* admiraba nuestro crítico) [162] y muchos otros alemanes ya indicaron que la poesía romántica merecía también el nombre de cristiana. En cuanto a la gran importancia concedida por De Quincey al distinto modo de concebir la muerte por parte de antiguos y modernos —contraponiendo los jóvenes que matan una antorcha, representados en los sarcófagos antiguos, y los esqueletos armados de guadañas, en las tumbas cristianas—, no hace sino reflejar un prolongado debate en el que habían tenido intervención

destacada Lessing, Herder y Schiller [163]. Lo propio y peculiar del crítico inglés es sólo su violentísima oposición a la religión pagana. Como aquel grupo de románticos alemanes que clamaban contra el helenismo de los grandes clásicos de su país, también De Quincey fue fanático enemigo de lo griego. A su modo de ver, los dioses griegos no habían inspirado otra cosa que un pánico cerval; se les temía como a "públicas plagas" o a "serpientes de cascabel". Aquella religión ejerció una influencia degradadora sobre los antiguos, que no llegaron a tener idea de la espiritualidad, ni del pecado, ni aun de la caridad [164]. De Quincey lanza ataques sistemáticos contra Grecia, pueblo al que considera "carente de inventiva. Porque nosotros sostenemos en voz muy alta que, tal como se muestra en sus poetas, Grecia se distinguió por una falta de inventiva y por una esterilidad que superan el ejemplo de cualquier otra nación" [165]. De ahí la actitud despreciativa en que envuelve igualmente a Homero, que le parece por debajo de Chaucer; a Píndaro, insufrible de leer; a Demóstenes, tan vacío, y a Platón, "que no se distingue precisamente por su abundancia de ideas" [166]. En las tinieblas paganas no brillaron más rayos de luz moral que los de los grandes trágicos. Para la tragedia griega tiene De Quincey buenas palabras, si bien la entiende como una especie de "tableaux vivants" que ignoran toda lucha o conflicto y "representan una vida dentro de otra vida: es la vida sumida en un remoto estado de sopor, con la misma calma imponente que reina en el Hades; vida que tiene su símbolo en la que respiran sus marmóreas esculturas, aunque carezca por entero de aquella simetría y proporción ajustada a las realidades de la existencia humana que los modernos consideramos como fundamento de nuestro drama trágico" [167]. La *Teoría de la tragedia griega* (1840) de De Quincey, que él mismo presentaba como originalísima, no hace sino ampliar hasta el absurdo el paralelismo trazado por los Schlegel entre la escultura y el drama griegos. Y si su autor se creía el segundo de los helenistas de su país, lo cierto es que representa la extrema reacción romántico-cristiana contra el helenismo.

A esta filosofía de la historia, abstrusa y ahistórica, viene a juntarse alguna que otra vez en De Quincey una concepción racionalista del inevitable progreso cíclico de la humanidad, y la idea, familiar en Inglaterra desde Warton y Hurd, de que la poesía ha ido decayendo desde la pasión de los tiempos primitivos hasta la razón moderna, o de que las edades creadoras alternan continuamente con las edades críticas. Él mismo hace derivar esta idea de Veleyo Patérculo, aunque bien pudo encontrarla en Goethe y en Carlyle [168]. Sobre todo hizo uso de ella al querer desacreditar la creencia de que hubo un período de afrancesamiento en la literatura inglesa y de que Pope se inspiró en el clasicismo francés. Lejos de eso —argumenta—, "no hay rama de la literatura francesa que haya sido capaz alguna vez de influir en la nuestra o de modificarla en el menor grado" [169]. Respecto a Pope y a Dryden, "cuanto ellos hicieron, lo *habrían hecho* igualmente aunque Francia hubiera estado a las mismas espaldas de la China. La escuela a que pertenecían era una escuela que se había desenvuelto de forma semejante en todas las naciones, una vez llegadas a cierta fase de su progreso...; una escuela que dependía de la peculiar dirección marcada a la sensibilidad por la facultad reflexiva y por las nuevas etapas de la sociedad" [170]. De Quincey echa en cara a Pope haber escrito aquellos versos:

> *We conquer'd France, but felt our captive's charms:*
> *Her Arts victorious triumph'd o'er our Arms* [171].
> (Conquistamos Francia, pero nos rendimos a los encantos de [nuestra cautiva:
> sus artes vencedoras triunfaron sobre nuestras armas.)

Sin embargo, considera el siglo clásico inglés como época menor y no poética, a la que siguió, en tiempos de Johnson, "la época del colapso" [172]. Con las más duras palabras se ensaña De Quincey en Addison, Swift, el Dr. Johnson, Fielding y Crabbe [173], reservando toda su admiración para Pope, cosa que no asombrará tanto si tenemos en cuenta que este autor era uno de los incluidos dentro de su concepto de "retórica" (sobre todo en el ensayo de 1848): "Le admiro como

a un artista de la pirotécnica por haber sabido arrancar efectos tan fugaces y brillantes de elementos que apenas si podían vivir un instante" [174]. Lo de menos son los asuntos en que se ejercite Pope; cuenta sólo el estilo del arquero, no las víctimas elegidas [175]. Para De Quincey, Pope no fue un verdadero satírico: carecía de la necesaria malicia y capacidad de indignación, vivía a gusto con su sociedad y era de índole pacífica y caritativa. Como "abogado del cristianismo fue descuidado e indolente", pero lo cierto es que "había bebido profundamente en las aguas del sentimiento cristiano" [176]. Con plena conciencia de lo que hacía, se tomó en su poesía "licencias de embustero, con vistas a conseguir ciertos efectos momentáneos de ridícula farsa", e incurrió en groserías y en descaradas falsedades porque "era incapaz de albergar un pensamiento o una emoción sinceros" [177]. Su obra máxima, y a gran distancia de las demás, es *The Dunciad*, mientras que *An Essay on Man* resulta "el sueño de un eclecticismo ebrio", sin principio central que lo organice [178]. De Quincey exagera sus puntos de vista y echa un borrón sobre ellos cuando, al final, emplea palabras despreciativas sobre la sinceridad de Pope. Pero en un tiempo en que se solía ver a este escritor como un poeta didáctico "correcto" y un grave pensador moral, o bien como un bellaco maligno y venenoso [179], nuestro crítico entrevió, al menos, ese modo peculiar que tiene Pope de revestirse de una máscara (*persona*), y caló de verdad en su carácter y en sus vinculaciones sociales y religiosas.

Por tanto, los principales conceptos teoréticos de De Quincey no se compaginan unos con otros; son como luminosos toques esparcidos sobre una enorme masa de escritos misceláneos. En cuanto a su crítica práctica y concreta, no se enlaza del todo con la teoría, al menos en general, y suele limitarse a lo biográfico o a aplicar caprichosamente las leyes literarias. Encontramos en él alardes de rara erudición (no siempre rigurosa) y de agudeza polémica sutil, interrumpidos por payasadas y jactancias de un mal gusto increíble. No hay escritor más exasperante que De Quincey: incapaz de ceñirse a una sola cuestión —se diría—, divaga sin cesar, rellena sus escritos de chillonas vulgaridades y quiere, sobre todo, impresionar y deslumbrar a sus lectores,

sea al precio que sea. Dice, por ejemplo, que el doctor Johnson "no había estudiado nada", que Hazlitt "no había leído nada absolutamente", que Kant "no leyó un solo libro en su vida" [180], y así sucesivamente. Sería facilísimo presentar a De Quincey como ejemplo relevante de arbitrariedad, provincianismo cerradamente inglés, angosta moralidad, satisfecho y suficiente anti-intelectualismo; en suma, como un modelo de la peor crítica coetánea. Desde luego, sus opiniones sobre la literatura francesa no pueden tomarse en serio [181], y lo que escribió acerca de la alemana no es mucho más equilibrado, aunque sin tantos prejuicios. Todavía podemos reírnos del tono moralizante —y divertidísimo— que emplea a propósito de Wilhelm Meister y de sus amadas [182], pero no hay excusa que valga (salvo la de escribir *de pane lucrando*) para las biografías de Goethe y Schiller que entregó a la *Enciclopedia Británica* (1838). De Quincey considera ininteligible el *Fausto* y no menciona siquiera la lírica goethiana; igualmente, ignora toda la prosa y la poesía de Schiller, y todos los dramas posteriores a *Wallenstein* [183]. Piensa que Goethe es "muy inferior a Coleridge en fuerza y amplitud intelectual" y hasta se atreve a profetizar que "la posteridad se hará cruces ante el ídolo derribado, de base tan hueca e inconsistente que la adoración en que le tuvieron sus mayores quedará como un enigma para sus descendientes" [184]. Sólo las pocas páginas dedicadas a Jean Paul [185], llenas de simpatía, sirven de consuelo en estas incursiones por las letras alemanas, tan frecuentes y tan curiosamente miopes [186].

Donde se encontraba De Quincey en su elemento era en la literatura inglesa. Sin embargo, la *Vida de Shakespeare* que destinó a la *Enciclopedia Británica* (1838) apenas supera a las biografías de tema alemán: prolija hasta más no poder, desnuda de documentación, se entrega a especulaciones sentimentales acerca de las "desilusiones nupciales" de Shakespeare [187]. En cambio, el breve ensayo titulado *Sobre la llamada a la puerta en "Macbeth"* (1823) ha merecido justa admiración por su sagaz análisis de un efecto sonoro. Con ejemplos tomados de la vida cotidiana —así, el silencio y el vacío de las calles después de un gran funeral, que se rompe súbitamente por el ruido

de unas ruedas que se alejan de la escena—, De Quincey explica la impresión que en *Macbeth* nos producen los aldabonazos:

> La retirada del corazón humano y la entrada del corazón demoníaco era algo que había que expresar y hacer sensible. Otro mundo ha aparecido... Pero ¿cómo comunicar, cómo hacer palpable tal cosa? Para que aparezca y haga su entrada un mundo nuevo, es preciso que este de aquí desaparezca por algún tiempo. Es preciso que los asesinos y el asesinato mismo queden aislados, cortados —por un abismo insondable— del flujo y sucesión ordinaria del tráfago humano, encerrados y recluidos en profundos abismos... Hay que aniquilar el tiempo, hay que abolir la relación con las cosas exteriores ...Se oye llamar a la puerta y, gracias a ello, auditivamente, sabemos que la reacción ha comenzado: lo humano refluye de nuevo sobre lo demoníaco; el pulso vital empieza a latir otra vez, y al reanudar su marcha el mundo en que vivimos, nos hace sentir profundamente el espantoso paréntesis que la había dejado en suspenso.

Nuestro crítico ha puesto el dedo en un punto decisivo de la obra dramática y ha analizado brillantemente el súbito cambio ocurrido. Cabe dudar, con todo, de que el efecto de la llamada obre retroactivamente para aislar a la criminal pareja. ¿No podría explicarse esa impresión, simplemente, por la inquietud y el terror de los dos culpables? Los aldabonazos vienen a ser como la voz del destino, el heraldo de la retribución final; lo que restablece la realidad cotidiana es, más bien, el parlamento del portero, al cual nunca se alude en el ensayo. De Quincey culmina estas páginas con una perorata dirigida a Shakespeare, típico ejemplo de bardolatría romántica:

> ¡Oh poderoso poeta! No son tus obras como las de los otros hombres, simple y puramente grandes obras de arte. Las tuyas son como fenómenos de la naturaleza, como el sol y el mar, como las estrellas y las flores, el hielo y la nieve, la lluvia y el rocío, el granizo y el trueno, los cuales es necesario estudiar con pleno sometimiento de nuestras facultades y con fe absoluta de que en ellos no puede haber nada excesivo por sobra o por defecto, nada inútil o inerte, sino

> de que cuanto más apresuremos nuestros descubrimientos, tanto más encontraremos pruebas de finalidad y providencia autosuficiente donde la mirada ligera no ve sino accidentes [188].

Shakespeare, por tanto, es naturaleza, pero naturaleza reveladora de los designios de Dios hasta en sus menores detalles: naturaleza armónicamente fundida con el arte.

Por sus contemporáneos no sentía De Quincey tan gran respeto. El ensayo dedicado a Keats (1846) es tibio en sus apreciaciones. Condena el poema *Endymion* por sus "imposibles locuras de afectación, falaz y vaporoso sentimiento, fantásticas blanduras afeminadas" y por pertenecer a las "más execrables colecciones de afiligranadas figuras de cera y de oropeles chillones". Keats profanó horriblemente la lengua inglesa, pateándola como lo harían "las pezuñas de un búfalo", lo que no le impidió crear una obra inmortal con su *Hyperion*, que posee "toda la majestad, austera belleza y simplicidad de un templo griego enriquecido con griegas esculturas" [189]. Pero un año más tarde De Quincey advirtió que la comparación con un templo griego no era un gran cumplido, ya que la mitología helénica es demasiado "débil" y pobre para nutrir algo tan hondo como lo que describe *Hyperion*, que se inspira en credos más antiguos y oscuros [190]. ¡Y ni una palabra acerca de las odas o de los otros poemas narrativos que escribió Keats!

Shelley salió algo mejor librado, si tenemos en cuenta sus ideas políticas y religiosas. En el correspondiente ensayo (1846), De Quincey hizo lo que pudo por comprender "las admirables cualidades de su naturaleza moral", su sinceridad y pureza. Pero no lo consiguió sino explicando la conducta y las ideas del lírico inglés como debidas a "cierta insania parcial". La intolerancia farisaica del crítico queda de relieve al pretender que la muerte de Shelley se debió a una "tempestad sacra", provocada por el "religioso mar" con objeto de vengar a "la divinidad negada y ofendida" por él. Nada absolutamente especifica el largo ensayo en lo que atañe a las obras concretas, excep-

tuado el caso de *The Cenci,* que defiende De Quincey basándose en "la angélica naturaleza de Beatrice", "luz que resplandece en la oscuridad": "Incluso el asesinato, el parricidio mismo, aunque de ella proceda, no hace sino ahondar ese trasfondo tenebroso sobre el que cobra revelación mayor la gloria de aquella faz dolorosa inmortalizada por Guido" [191].

De Quincey no conoció personalmente a Keats ni a Shelley; sí a Wordsworth, a quien admiraba hasta tenerle por el poeta más grande de la época. Pero por conocerle tan bien, no se resistía, al hablar de él o de su familia, a la tentación de añadir a su sincero afecto algunas gotas de pintoresca malicia. La esposa de Wordsworth era mujer "muy a la pata la llana" y de "marcada oblicuidad de visión". La pobre Dorothy tartamudeaba un tanto, no tenía andares garbosos, sabía muy poquito. ¿Y William? Agraciado con unas "piernas no muy decorativas que digamos", de hombros caídos y aviejado prematuramente, era incapaz de "las humildades y devociones que requiere un noviazgo" [192]. En cuestiones económicas tenía una suerte espantosa y le llovían herencias y sinecuras cuando más las necesitaba, como si la gente se fuese al otro mundo sólo para favorecerle. Pero De Quincey no se limitó a estos recuerdos (1839), sino que, en un ensayo posterior (1845), se ejercitó en hacer verdadera crítica de la poesía wordsworthiana. No faltan las minucias y chirigotas: por ejemplo, Margaret (en *The Excursion*) debía haberse dirigido al Ministerio de la Guerra para averiguar el paradero de su marido [193]. Encontramos también, claro es, alabanzas a la "sabia mirada" con que Wordsworth descubría nuevos aspectos de la naturaleza. Como había hecho Coleridge anteriormente, De Quincey concede gran importancia a observaciones sueltas: ya una catarata que parecía "helada por la distancia"; ya aquel crepúsculo dotado de una fuerza abstractiva, eliminadora; ya el ganado que pasta

> *Their heads never raising;*
> *There are forty feeding like one* [194].
> (sin levantar ni una vez la cabeza;
> pastan los cuarenta como uno solo.)

Pero otras veces sabe caracterizar más agudamente la poesía de Wordsworth: su modo indirecto de tratar las pasiones; el "descubrir repentinamente ciertos enlaces entre objetos considerados hasta entonces como independientes y sin relación entre sí"; en fin, el sistemático buscar "la tristeza en la misma culminación del gozo", rastreando "el influjo de lo alegre sobre lo triste y de lo triste sobre lo alegre, la interpenetración de la oscuridad en la luz y de la luz en la oscuridad" [195]. Eso es lo que De Quincey llama "principio de antagonismo" [196] (a lo que parece, por analogía con las leyes de asociación). Nosotros preferiríamos llamarlo "ironía" o "paradoja".

Tan perspicaces comentarios, casi siempre dirigidos a analizar cómo reacciona el lector frente a los libros, nos compensan del otro De Quincey, cansado, excesivo, chocarrero, con sus intrincadas erudiciones y su hinchazón declamatoria. Por prolijos, divagadores y presuntuosos que resulten sus artículos, todavía brilla en ellos una singular personalidad, traviesa y atrayente, un espíritu siempre alerta. Lo que a De Quincey le faltaba es el sistema, la coherencia y objetividad propias del gran crítico.

LEIGH HUNT (1784-1859)

Como hemos visto, De Quincey estaba muy cerca de Wordsworth en cuanto a teoría literaria. Leigh Hunt —si es posible generalizar sobre su enorme producción: unos cincuenta y cinco libros, amén de cientos de artículos— parece aproximarse más a Lamb y a Hazlitt por sus métodos; su teoría de la imaginación procede, desde luego, de Coleridge. Hunt elogió los juicios de Coleridge sobre Wordsworth, diciendo que constituían "la más bella lección sobre el arte de la poesía en la lengua" [197]; escribió con entusiasmo acerca de la crítica "magistral" de Lamb [198] y sintió admiración por Hazlitt, aunque muchas veces le disgustara la acritud de sus opiniones [199].

Donde Hunt sienta de modo más sistemático una declaración de principios es en su *Respuesta a la cuestión: ¿Qué es poesía?*, que

sirve de introducción al florilegio poético (de Chaucer a Keats) titulado *Imaginación y fantasía* (1844). Quiere dilucidar allí "qué linaje de poesía debemos considerar como *poesía del tipo más poético*"; como "poesía en su elemento, al modo de una esencia destilada", o "poesía pura", según la bautiza a veces. La respuesta se la proporciona la diferencia, establecida por Coleridge, entre imaginación y fantasía. Pero, en manos de Hunt, dicha diferencia deja de estar anclada en la epistemología idealista; la imaginación ha perdido su función creadora y vuelve a ser mera invención, inventiva, fabricación de imágenes. No es que haya desaparecido toda huella de la distinción coleridgiana: ahí está la imaginación, entendida como "percepción de la simpatía que se establece entre las esencias de las cosas"; o la fantasía, "un jugar con la semejanza, real o supuesta, de dichas cosas". Pero se ha ahondado el foso que separa a las dos facultades: para Hunt, la imaginación entronca con la tragedia o con la musa seria y grave, y la fantasía entronca con lo cómico. Entre los maestros de la imaginación figura la melancolía. La fantasía carece del "peso intelectual y afectivo de la otra"; es "un juego más ligero de la imaginación, o el sentimiento de analogía que no llega a la seriedad", o "el lado poético del ingenio" [200]. La degradación de la fantasía a puro ingenio cómico llega aquí más lejos que en Wordsworth o en Coleridge. En otra antología de Hunt, *Ingenio y humor* (1846), que sirve de compañera al florilegio citado, el ingenio incluso es igualado con "la fantasía en su aspecto más intencionado y, hablando estrictamente, menos poético". El humor opera con "las incongruencias del carácter y de las circunstancias, mientras que el ingenio lo hace con las incongruencias de las ideas arbitrarias" [201]. Bastante imprecisas quedan estas distinciones y no se aclaran mucho más cuando Hunt, según su costumbre, asegura que algún pasaje puede muy bien servir de ilustración tanto a la imaginación como a la fantasía, o cuando se empeña en clasificar confusamente, conforme a las categorías retóricas, las operaciones propias de la imaginación y del ingenio. Véanse las subdivisiones que establece en la imaginación: ficciones naturales y no naturales, comparaciones, metáforas, metáforas anima-

doras, pinceladas (por ejemplo, el grisáceo mentón de Príamo arrodillado ante Aquiles). Y véanse algunas subdivisiones del ingenio: comparación, metáfora, ironía, burla, parodia, exageración, equívocos, versos disparatados. En la práctica ocurre que la poesía imaginativa se descompone en "imaginería" y "música", entendiendo por esto último ya la fusión pictórico-musical que Hunt admiraba en Spenser, ya la pura musicalidad de Coleridge. Sin embargo, nunca se sacan las consecuencias teoréticas que entraña ese ideal de "poesía pura". El género supremo no lo ve Hunt en la lírica, sino en la épica (y en la dramática) [202]. Concibe la "musicalidad" poética de un modo superficial: como un versificar "dulce" y terso o, simplemente, como el verso característico de la balada, de libre acentuación, descrito por Coleridge. Al principio Hunt, en su reacción contra "los versos de cuco, la mitad arriba, la mitad abajo" [203] de Pope, elogió los encabalgamientos métricos de Dryden y empleó por su cuenta el pareado con rima, de cadencia suelta y coloquial, en su vulgar refundición del episodio de Paolo y Francesca, *The Story of Rimini* (1816). Pero más tarde, en su póstumo *Book of the Sonnet* (1867), llegó a defender estrechas exigencias técnicas para la forma métrica, así como el esquema formal del soneto italiano y la idea rectora, e incluso a recomendar la composición de sonetos como "puro y absoluto recreo" que "no tiene por qué entrecruzarse con los asuntos ordinarios de la vida en mayor grado que el comer o el andar" [204]. Así, pues, la poesía pura, entendida primero como poesía imaginativa, se ha convertido en poesía intrascendente, en evasión, pasatiempo y juego refinado. No es de extrañar entonces que Hunt no viese antagonismo alguno entre poesía y ciencia, entre ficción y hecho positivo. A Keats le echa en cara el lamentar que "se destejiera el arco iris", o sea, el contacto con la gélida filosofía: "Habrá poesía del corazón mientras haya lágrimas y risas; habrá poesía de la imaginación mientras sigan siendo un misterio las primeras causas de las cosas. El no poeta bien puede pensar que no lo será cuando averigüe la causa física del arco iris. Pero no debe preocuparse; tampoco lo era antes"... "Junto con los progresos de la experimentación ha crecido toda una edad de la poesía" [205].

Con afectuosa admiración contempla Hunt ese reino único y aparte de la poesía. La crítica —se refiere aquí probablemente a la censoria, a la judicial— es, "por lo común, molesta e impertinente". Y el crítico, un ente despreciable: "suele ser un autor fracasado y casi siempre inferior al hombre genial" [206]. Si Hunt admira la crítica de Lamb se debe a que ésta es "anticrítica" y aspira a "reconciliarnos con todo cuanto existe en el mundo" [207]. No hay, pues, distinción alguna entre gusto y juicio: "El verdadero formador del juicio es el gusto" [208]. Todas las variedades poéticas tienen derecho a vivir; nada más deplorable que "los exclusivismos del gusto". En el prólogo a otra de sus antologías, *A Book for a Corner* (1849), donde se estimula "el sentimiento manso, sereno y afectuoso", Hunt estima que "el único lector auténtico es el universalista (en el sentido bibliográfico más alto). Porque es el único en quien no se pierde ningún escrito..., el único lector que puede sacar algo de libros por los que no siente especial predilección" [209].

El propio Hunt fue uno de esos lectores universales. Anheloso de difundir el amor a la poesía, pergeñó prólogos y comentarios, compiló antologías, puso calor y generosidad en sus apreciaciones. El humor jovial y el desbordante optimismo sobre la naturaleza humana sólo los pierde cuando se siente herido por el modo como le había tratado Byron en Italia, o cuando protesta contra los reseñistas conservadores, agrios y virulentos, que le habían conferido el título de "rey del *cockney*" y perseguido por motivos políticos a Keats, Shelley y Hazlitt [210]. Pero, pese a su amplitud de gustos, también hay límites intraspasables para Hunt. Si Dante le parece admirable por su imaginación y su intensidad apasionada, le repugna por sus "feroces odios e intolerancias", por su fanatismo religioso y político. El *Inferno* semeja "el sueño de un salvaje hipocondríaco" [211]. Las mismas reservas expresa acerca de Milton: no puede agradarle "su oscuro credo religioso", al que le vendría bien "la piedad suma de una caridad inteligible" [212]. Ya se comprende que Hunt no había de interesarse por Swift, "misántropo sin amor", "morboso y grosero" [213]. Respecto a Wordsworth, le proclamó —pasadas ciertas hostilidades primeras—

"el poeta más grande del presente", aunque siguió poniéndole reparos en el aspecto político; en una carta tardía, le encontraba carente de cuanto constituye el "lado musical de una naturaleza poética: cordialidad, entrañas como de animal o de pájaro, concordancia feliz" [214] (formulación nítida e inconsciente de las mismas cualidades suyas).

Difícil sería citar a un autor de talla que no fuese alabado por Hunt. Aun así, quedan bastante claras sus preferencias particulares. Centros de su amor fueron la tradición bucólica, el soneto, los poemas caballerescos de Italia; a cada uno de ellos dedicó algún libro, bien antología, bien refundición expresiva [215]. Entre los poetas ingleses, su predilecto es Spenser, "el pintor más grande que haya producido Inglaterra" y cuya versificación sabe a "pura miel casi siempre". Hunt se muestra muy complacido al presentarnos "las pinturas del museo spenseriano"; o sea, toma unas cuantas estrofas de *The Faerie Queene* y se las adjudica a los pintores que hubieran podido llevarlas al lienzo: Rafael, Correggio, Ticiano, Guido Reni, Poussin, Claude Lorrain, y hasta Miguel Ángel y Rembrandt [216].

Más fecunda críticamente resultó la admiración de Hunt por la poesía de Coleridge, Shelley y Keats. Desde el principio reconoció el valor de Keats —cosa que tiene verdadero mérito— y suyas son las primeras reseñas positivas y apuntes biográficos que se escribieron sobre él [217]; con indeclinable devoción reivindicó también a Shelley como hombre y como poeta [218]; además, se contó entre los primeros que encarecieron la calidad y la grandeza de la poesía de Coleridge: "Fue el máximo maestro de su tiempo en punto a poesía pura, rigurosamente pura; es decir, no formada por nada sino por ella misma, sin aditamentos convencionales y perecederos. Si pudiéramos contemplarla recogida en una redoma, tal como la destilación de una rosa (quiero decir, tomándola en su mejor punto), ni una mácula lograríamos descubrir en ella" [219]. Por otro lado, Hunt reseñó con buenos ojos las primeras colecciones poéticas de los Tennyson [220] y se deshizo en alabanzas de Elizabeth Barrett Browning —repartidas por igual entre *Aurora Leigh* y *Sonnets from the Portuguese*—, "la poetisa más grande que ha existido" [221].

Sí, la universalidad de nuestro crítico era casi perfecta. Su benigna "religión del corazón" le movió a elogiar al Tío Tobías como "grande caballero cristiano y único en definitiva", y a Sterne, su creador, como "el hombre más sabio desde los días de Shakespeare" [222]. Lo cual no le impedía admirar a Voltaire, a su juicio el mejor escritor francés. Editó Hunt las *Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh, and Farquhar* (1840) sin dejar traslucir más que un mínimo horror ante la inmoralidad de tales autores; además, a pesar de sus primeras objeciones a la "escuela francesa" que se dice haber existido entre los ingleses, leyó con gusto a Dryden, le encantó *The Rape of the Lock* y toleró casi todo lo posible en el carácter de Pope [223]. Como Lamb y Hazlitt, también Hunt compartía el entusiasmo despertado por los dramaturgos isabelinos y jacobitas; publicó, pues, una selección de Beaumont y Fletcher, "excluyendo cuanto sea moralmente objetable" (1855), y en sus demás antologías recogió atractivos pasajes de otros muchos autores dramáticos. Reputaba a Webster y a Decker "los más grandes del círculo shakespiriano" y fue el primero, al parecer, que apreció el carácter de De Flores en el *Changeling* de Middleton [224]. Respecto a Shakespeare, lo que más le cautivaba era eso que él llamaba su "feérico modo de escribir" y su "bellísimo e imparcial espíritu de humanidad" [225]. En su crítica teatral primeriza, que se adelanta algo o corre paralela a la de Hazlitt y Lamb, Hunt mostró continuo interés por Shakespeare y por el arte de interpretarlo en escena. Muchos de sus consejos van dirigidos a los actores, al modo de encarnar sus papeles: critica severamente las maneras afectadas de John Philip Kemble; admira a Kean en su gran creación de Otelo, la cual le parece perfecta "por la desesperación feroz con que ejecuta su venganza; por el modo como recibe —casi próximo a la extenuación— las nuevas de lo que realmente ha ocurrido; y, últimamente, por el final acogerse a cierta actitud digna y moral en el momento en que pone en juego ese sutil y deliberado artificio y se hunde el puñal en el pecho". A veces Hunt procura defender a los personajes shakespirianos de todo reproche moral; por ejemplo, al ponderar los méritos de Desdémona y de Ofelia como si

fuesen mujeres reales y llenas de encanto. Por lo común, hay en sus críticas sobre Shakespeare como un eco de la adoración romántica, cada vez mayor, que se tributaba a los textos del gran dramaturgo; así, cuando justifica el trágico final del *Rey Lear* o cuando ridiculiza el modo de llevar a las tablas la escena sepulcral de *Romeo y Julieta,* haciendo que el protagonista sobreviva al veneno lo suficiente para dirigir unas palabras a su amada [226]. En cuanto a Chaucer, no olvidemos que Hunt salió siempre en su defensa: "De poeta viejo nada tiene, salvo en lo cronológico; es mozo, y bien lozano, y lleno de ímpetu vital" [227].

Así, pues, el método empleado por Hunt no es teorético, sino laudatorio; pertenece a lo que vagamente suele llamarse crítica "impresionista" o "de apreciación". En alguna ocasión se llega al juicio crítico por el camino de la metáfora; así, al definir *The Gentle Shepherd,* la admirada égloga de Allan Ramsay: "es, si queréis, una rosa silvestre o, quizá mejor, una rosa crecida en el jardín de una quinta, húmeda todavía del rocío matinal y arrancada por algún honesto enamorado para ofrecerla a su dama" [228]. Pero lo más corriente es que Hunt se presente como el guía que enseña un museo; unas cuantas ocurrencias sentimentales o exclamaciones de asombro; parada ante los pasajes más bellos, subrayados por él con la pluma o destacados tipográficamente en cursiva [229]; y de vez en cuando un comentario que permita glosar ciertos pormenores observados. Le vemos, por ejemplo, prestar atención a los juegos vocálicos de una estrofa de Shelley *(Ode to a Skylark),* o comentar con gran sensibilidad un pasaje de Keats *(Eve of St. Agnes):* "Madeline duerme en su cama, pero duerme también de acuerdo con las leyendas de la estación, y por eso la cama se convierte a la vez en regazo *de ellas* y del sueño" [230]. (Los "críticos nuevos" de la actualidad se enorgullecerían de semejante "explicación".)

Hunt tiene importancia histórica como propagandista de la poesía "pura", imaginativa; como agente de enlace con la literatura italiana del pasado; como temprano paladín de Keats y de Shelley. Pero carece de fuerza teorética, según lo revela su teoría de la imaginación,

imprecisa y poco original. Le falta juicio y criterio, pese a su acentuada simpatía por las fábulas maravillosas, por el hervor imaginativo, por la magia del sentimiento. Le falta también fuerza para caracterizar o evocar, no obstante la sensibilidad con que sabe observar tal o cual pormenor. En suma, por importante que resulte como nexo con las ideas y gustos románticos, como catador y presentador cordial, solícito, de vastas lecturas, Hunt no posee una categoría intelectual eminente. Ni siquiera nos hubiéramos extendido tanto sobre él si no fuera porque Saintsbury le creía "a la misma altura de Coleridge, Lamb y Hazlitt" [231], y también porque recientemente ha encontrado defensores que le sitúan junto a Coleridge y a Hazlitt "y por encima de Lamb, De Quincey y Carlyle" [232]. A mi entender, es claramente inferior a todos estos críticos.

THOMAS BABINGTON MACAULAY (1800-1859)

La enorme reputación del Macaulay crítico ha sufrido un eclipse más pronunciado que la de los otros grandes victorianos. En su *Estética* le menciona Croce como representante de la crítica inglesa y al lado de Lessing, Sainte-Beuve y De Sanctis [233]. Pero el propio Macaulay no se hacía ilusiones sobre su especial talento crítico. Habiéndole pedido el director de la *Edinburgh Review* un artículo sobre Scott (1838), declinó la invitación en estos términos: "No me creo afortunado al analizar las impresiones suscitadas por las obras geniales. He escrito diversos trabajos sobre cuestiones históricas, políticas y morales de los cuales no me avergüenzo, bien pesado todo, y por los cuales me gustaría ser estimado; pero en la crítica de poesía o de bellas artes nunca he escrito una sola página que no quisiera arrojar al fuego, de estar en mi mano" [234]. Pecaríamos de injustos no tomando en serio esta autocrítica. Macaulay fue, fundamentalmente, un historiador, un biógrafo, un publicista político y social, pero crítico literario sólo a ratos, de modo ocasional. Rara vez le veremos interesado por la teoría literaria o por el análisis de una obra concreta. En sus con-

cepciones políticas o simplemente vitales predomina una fuerte inclinación antiteorética. Su ensayo sobre Bacon tilda de "inútiles" todas las teorías y ridiculiza la filosofía griega —e, implícitamente, toda filosofía y teología especulativa— por "haber llenado el mundo de grandes palabras y grandes barbas". Macaulay predica utilidad y progreso; hechos, no palabras; "filosofía de los frutos" y no "filosofía de las espinas" [235]. Su desconfianza de las teorías arranca del odio que le inspira la Revolución francesa, así como de su afanoso deseo, en cuanto reformador liberal, de distanciarse de los radicales de su tiempo, los utilitaristas, a quienes censuró, pese a los lazos comunes, como racionalistas utópicos.

No sólo rechaza Macaulay las especulaciones teóricas; siente recelo también de todo análisis minucioso y próximo, dirigido a disecar lo que, según él, es inalcanzable para la inteligencia: "Hay un elemento que siempre se hurtará a las investigaciones de la crítica, y es ese elemento que hace ser poesía a la poesía"... "Las observaciones de la crítica son con respecto a las imágenes de la poesía lo mismo que es la descripción de un naturalista con respecto al puercoespín de la realidad. Lo que ella descompone tan imperfectamente no logrará reconstruirlo perfectamente" [236]. Anti-intelectualismo tan pronunciado no deja a la crítica otra misión que expresar simpatías y antipatías o abandonarse en manos de la historia y de la biografía. Y eso fue lo que acabó haciendo Macaulay, como tantos otros críticos del siglo XIX.

Entiéndase que nos referimos solamente, al hablar así, al Macaulay maduro, tardío. Porque en sus ensayos de primera hora le vemos exponer un cuadro de la historia de la poesía que no puede ser más especulativo e hipotético, y que entraña cierta concepción de la poesía y ciertos cánones críticos. Aparece ese cuadro desde su mismo ensayo inicial, dedicado a Dante (1824); reaparece en otro ensayo sobre Milton (1825) y, unos años después, en el que le inspiró Dryden. Parece que Macaulay había leído a Hazlitt y a Peacock [237], pero su esquema histórico se asemeja mucho más al ideado por los críticos dieciochescos, Warton por ejemplo, cuyo doble punto de vista trataba

de conjugar el primitivismo con la creencia en el progreso: "Una sociedad ruda y atrasada es aquella en que suelen florecer con más frecuencia las grandes obras originales"... "A medida que avanza la civilización, declina casi forzosamente la poesía" [238]. Macaulay abraza sin reservas una concepción colectivista: "Las leyes de que depende el progreso y decadencia de la poesía, de la pintura y de la escultura siguen su curso con casi tanta seguridad como aquellas otras que regulan el retorno periódico del calor y del frío, de la fertilidad y de la esterilidad". Existe un "espíritu de época" contra el cual, por más que se empeñe, el individuo luchará "no diremos que absolutamente en vano, pero sí con dudoso éxito y menguado aplauso" [239]. En la sociedad moderna el poeta es un superviviente de las edades primitivas: "Quien aspire, dentro de una sociedad ilustrada y culta, a ser gran poeta debe primero hacerse un poco niño". El poeta moderno habrá de dejarse penetrar por "una especie de desequilibrio espiritual" o sutil extravío, ya que la poesía, según esta concepción, es "un arte destinado a producir cierta ilusión imaginativa" (*ilusión* significa aquí mundo fabuloso donde queda malparado el sentido común): "Esos supuestos primarios [de la poesía] requieren un grado de credulidad tal que casi equivale a un desarreglo parcial y provisorio del entendimiento" [240]. Así, pues, hemos pasado de lo que pedía Coleridge —"la voluntaria suspensión del no creer"— a la voluntaria locura. Con todo, reconozcamos que en el ensayo sobre Dryden quedan suavizados tan extremos puntos de vista. Todavía encontraremos allí el familiar esquema sobre la sucesión alternante de edades creadoras y edades críticas: "Al madurar nuestro juicio decae nuestra imaginación"; "Es más vigorosa la imaginación entre salvajes, niños, locos y soñadores". Pero ahora Macaulay admite que esos dos principios no siempre se excluyen entre sí. Según observa, "los hombres razonaban mejor en tiempos de Isabel que en tiempos de Egberto, y también escribían mejor poesía". Además, advierte diferencia entre poesía como operación del espíritu y poesía como composición de tal o cual clase, y estima necesaria la experiencia para la comunicación: "Las primeras obras de la imaginación son... pobres y toscas no tanto por falta de

genio cuanto por falta de materiales apropiados. Nada hubiera hecho Fidias con un árbol viejo y una espina de pez, ni Homero con la lengua de Nueva Holanda" [241].

Sin embargo, la visión primitivista predomina en los juicios tempranos de Macaulay. Así, vemos que Shakespeare, cuando se abandona a los impulsos de su imaginación, es "el poeta más grande que haya existido", pero que "tan pronto como pone en juego sus potencias críticas, desciende al nivel de Cowley; mejor dicho, hace mal lo que Cowley hacía bien. Cuanto de malo hay en sus obras es malo por elaboración reflexiva, por premeditación". Las escasas grandes obras de la imaginación que aparecen en las épocas críticas son debidas a hombres sin cultura: Bunyan, Defoe, Burns [242]. Excepción singular es Milton, a la vez "hombre sabio e imaginativo" dentro de una edad de filósofos y teólogos. Para explicar cómo este poeta pudo escapar al espíritu de su tiempo, Macaulay hace notar su ceguera, que le aislaba de todo, y su gran independencia de juicio en teología y política. Además de rebelarse contra su tiempo, Milton encontró también una solución de compromiso para el supuesto conflicto entre la imaginación y la razón. ¿Cómo? Escribiendo poesía "sugerente" en vez de la "pictórica" usual. Dante había sido mucho más pintoresco y concreto; Milton, con toda intención, dejó en una penumbra ambigua su mundo de espíritus. "Maravillosas creaciones son, en particular, sus demonios. No se trata de hombres depravados. Ni de horribles bestias. No tienen cuernos ni rabo" [243]. Macaulay comparte la creencia dieciochesca de que el lenguaje, que en los tiempos primitivos fue fundamentalmente pictórico, rico en imágenes y por tanto de carácter poético, se ha hecho menos apropiado para la poesía en los tiempos modernos al convertirse en abstracto y simbólico (entendiendo *símbolo* como signo arbitrario). Dante le parece el poeta de las imágenes y de las vigorosas, intensas pinturas, y la *Divina comedia* "la más grande e incomparable de las obras de imaginación desde los días de Homero" [244]. Si bien firme y convencido protestante, Macaulay considera "a la católica la religión más poética", precisamente a causa de ser la más pictórica, y defiende hasta los más grotescos por-

menores del poeta italiano como "más conmovedores" que "la vaga sublimidad" de Milton. Elogia, pues, en Dante "la humanizada representación de los seres sobrenaturales", sus "ficciones paganas" de ultratumba, y acierta a ver que esas imágenes y metáforas inspiradas en objetos terrenales "están en armonía con la apariencia de intensa realidad" que Dante logra comunicarnos [245]. A Milton, entonces, hay que tenerle como poeta de inferior categoría, a pesar de que le debamos el empleo de lo sugerente como medio de alcanzar su objetivo: "En este aspecto la narración de Milton difiere tanto de la dantesca como las aventuras de Amadís difieren de las de Gulliver". Se trata, en el fondo, de un supuesto indeclinable: "La poesía se ocupa de imágenes, no de palabras. Claro está que el poeta emplea palabras, pero como instrumentos artísticos, no como objetos. Constituyen el material de que él ha de valerse con el fin de presentar un cuadro acabado a los ojos del espíritu" [246]. Por tanto, la justificación de Milton es de base histórica: en una época de esterilidad crítica él supo forjar el único instrumento capaz de persuadir a los escépticos: sugirió en vez de representar pictóricamente.

Apoyado en esta dualidad (imagen-signo o, si se quiere, imaginación-crítica), Macaulay puede seguir con su cuadro histórico-literario. Tras la edad de la imaginación viene la edad de la crítica. Pero los primeros críticos, ávidos de refrenar el mal gusto de la edad imaginativa, dieron en la manía de idear "cánones arbitrarios del gusto", reglas de corrección formal. Para Macaulay, la crítica neoclásica es execrable casi sin reservas. Rymer es "el peor crítico que haya venido al mundo". La obra crítica de Addison resulta "tan superficial como la de Blair". En cuanto a Johnson, sus observaciones sobre los dramas de Shakespeare y los poemas de Milton son tan "lamentables" como las de Rymer; su edición de Shakespeare merece el calificativo de "despreciable"; sus declaraciones todas están viciadas por prejuicios y supersticiones [247]. Y tampoco sale bien librado Byron, defensor de las unidades y del "correcto" Pope [248].

La *Historia de Inglaterra* de Macaulay estudia el período de la Restauración y la expulsión de los Estuardos. Sus ensayos literarios

atenderán también casi siempre a las figuras de los siglos XVII (finales) y XVIII: Bunyan, Dryden, Temple; los comediógrafos de la Restauración; Addison, Johnson, Boswell, Horace Walpole, Goldsmith, Fanny Burney. Aquí brilla con más fuerza el saber histórico-biográfico y las simpatías humanas de Macaulay. Por grandes que fueran sus lecturas de los clásicos, de los maestros italianos y aun de autores alemanes como Schiller, etc., donde le sentimos dentro de su verdadero hogar espiritual es en las postrimerías del XVII y en el XVIII. Claro que su concepción esquemática de la historia de la poesía le llevaba a ver esas épocas como de decadencia y declive. El mismo Dryden, a quien admiraba como el mayor de los poetas "críticos" y como "incomparable razonador en verso", le parecía falto de "espíritu creador" y hasta de "originalidad, en el mejor sentido de la palabra" [249]. Los dramaturgos de la Restauración apenas si inspiran a Macaulay alguna frase favorable para su brillante ingenio; eran autores que repugnaban a su sensibilidad moral y se le figuraban "portavoces de la parte más profundamente corrompida de una sociedad corrupta". Por eso rechazará la defensa intentada por Lamb: no, el código moral que propugnaban aquellos dramaturgos no era un producto de su fantasía, sino "un código que de verdad aceptaban y seguían infinidad de personas" [250]. Macaulay no se sintió atraído por la personalidad humana de Pope y le situó por debajo de Defoe en cuanto a originalidad y fuerza innata de imaginación [251]. De Addison habló con extraordinaria simpatía por lo que toca a su persona, ensayos y escritos morales, pero quitó importancia a su poesía y teatro. Y aunque apreciaba cordialmente el encanto de Oliver Goldsmith, no se recató de decir que la trama del *Vicario de Wakefield* "es de las peores que se hayan ideado", y que *The Deserted Village* se apartaba mucho de la verdad histórica [252]. Por otra parte, Macaulay creyó justo y natural que los escritos del doctor Johnson cayeran en el olvido. Ni siquiera se ofuscó más de la cuenta al valorar a Fanny Burney, su escritora predilecta; estaba presto a considerarla inferior a Maria Edgeworth y a Jane Austen, que le parecía la novelista más próxima a Shakespeare por su sutil arte de caracterización [253]. La

repugnancia de Macaulay por Temple y Walpole, escépticos y mundanos, era debida a razones temperamentales y políticas.

Como paradójica hemos de destacar tan sólo la inmensa admiración que sentía por la *Vida de Johnson* escrita por Boswell. Este libro se le figuraba superior a los de Tácito, Clarendon y Alfieri, y aun a las *Vidas de los poetas* del propio Johnson. Y había llegado a esa altura eminente —según creía él— de un modo casi inconsciente y a pesar de su autor. Porque Boswell fue "un hombre dotado del más pobre y mediocre entendimiento"; carecía de "lógica, elocuencia, ingenio y gusto", hasta el punto de que "si no hubiese sido un gran mentecato, nunca habría llegado a ser un gran escritor" [254]. Encontramos aquí la misma antítesis imposible, inexplicada e inexplicable que iba a constituir el tema del ensayo dedicado a Bacon por nuestro crítico: ahora se trata de un juez corrompido y servil, de un ser mezquino que fue, al mismo tiempo, el más grande bienhechor de la humanidad; gloria del hombre en general y vergüenza de sí mismo. Claro que estas sartas de antítesis resultan tan miopes en el aspecto psicológico como someras y superficiales en el histórico.

Los años 1750-1780 representan para Macaulay el punto más bajo alcanzado por la literatura inglesa. El resurgimiento vendría de la mano de Cowper, a quien compara con Alfieri en cuanto a importancia y función históricas. Macaulay aplaude el que se imite a los autores isabelinos, lo mismo que elogia a Monti por seguir las huellas de Dante [255]. Se da cuenta de la unidad que preside el nuevo movimiento, aunque no llegue a llamarlo "romántico". En el ensayo que escribió sobre Byron afirma que este poeta sirvió, acaso de forma inconsciente, de "intérprete entre Wordsworth y la multitud" y que fue él quien "fundó lo que podríamos denominar la escuela exotérica de los Lagos" [256]. Encontramos allí alabanzas para las cartas de Byron, así como la acostumbrada crítica acerca de su melancólica egolatría y su sistema moral basado en "dos grandes mandamientos: 'odia a tu prójimo' y 'ama a la mujer de tu prójimo' ". Sin embargo, Macaulay comprendía que Byron no puede ser rebajado a la categoría de un puro histrión: "La afectación refluía de nuevo sobre sus senti-

mientos. Nada le hubiera turbado más que decir hasta qué punto era sincera y hasta qué punto teatral la imagen que exhibía de sí mismo" [257]. Respecto a Scott, aunque Macaulay en cuanto historiador y escritor de baladas debió de sufrir profundamente su influjo general, no se hubiera mostrado muy amable con él de llegar a componer el artículo que le habían solicitado: "En política fue militante rabioso y sin escrúpulos; en su economía, ostentoso y despilfarrador... En todo momento sacrificó la perfección de su obra y la estabilidad de su fama a la insaciable sed de dinero, lo cual le hizo escribir con las prisas y el desaliño de Dryden" [258]. Cuesta trabajo saber a qué contemporáneos admiraba realmente Macaulay o qué razones tuvo —salvo las doctrinales del liberalismo crítico— para ponerse al lado del movimiento romántico. En este sentido, su actitud es semejante a la de Jeffrey, su maestro, de quien decía encomiásticamente que estaba "más próximo al genio universal que ningún hombre de nuestro tiempo" [259].

Al pasar los años se hicieron aún más agrias sus opiniones sobre los autores coetáneos. Y sobre todo se despachó a su gusto en las cartas y en el *Diario* (nunca publicado íntegramente). Carlyle se le antoja un "zopenco ampuloso y de cabeza hueca"; su "filosofía está llena de disparates y el estilo es pura jerigonza. Siento el más profundo desprecio por él" [260]. *Aurora Leigh* de E. B. Browning es "paja y sólo paja, sin atenuantes de ningún género; mala la filosofía, malo el estilo, mala la versificación, groseras y hasta indecentes a veces las imágenes". *The Whale* de Melville resulta "absurda" [261]. Macaulay sentía desdén por Dickens y por "el tétrico socialismo de sus *Hard Times* (Tiempos difíciles)" [262]. En cambio, parece que le atraía Thackeray como novelista y como persona.

Esta actitud negativa no cambiaría frente a los románticos. Macaulay tuvo un pobre concepto de Coleridge, al que veía arrebujado en "la nube de su jerigonza" y dedicado a "juegos malabares" con la razón y el entendimiento [263]. Leyó el *Prelude* al publicarse y su opinión fue que se trataba de "otra *Excursion,* pero más pobre. No faltan en ella los socorridos embelesamientos ante montes y cascadas; la soco-

rrida e insustancial filosofía sobre la impresión espiritual que causan esas escenas; la socorrida metafísica de tan extravagante misticismo; el páramo inacabable de una verborrea monocorde, gris y prosaica" [264]. Compañeros inseparables de nuestro crítico tan sólo lo fueron los antiguos y Shakespeare y novelistas como Richardson y Jane Austen [265]. Diríase, empero, que el saber que acumuló sobre ellos y el deleite que le causaban se quedaron en una extraña lejanía, sin penetrar verdaderamente en sus ideas y en su sensibilidad.

Macaulay se había convertido ahora en un juez de las letras o en "un rey de armas bien impuesto en las leyes de la prioridad literaria y cuyo cometido consiste en señalar a cada autor el sitio que le corresponde" [266]. No quedan claros, sin embargo, los motivos que justifiquen ese título, los cuales suelen reducirse a vaguedades tales como "sentido común", verdad de "la imitación" o "despliegue de los caracteres humanos" [267]. Por lo visto, Macaulay, desengañado de sus primeros esquemas históricos, dio en desconfiar de toda teoría evolutiva. Pareciéndole cosa imposible, en su caso, someter las obras literarias a un análisis racional y a una valoración imaginativa, fue limitándose cada vez más a enunciar arbitrariamente lo que le gustaba y lo que le disgustaba. Vino, pues, a caer en el mismo defecto que había reprochado al doctor Johnson: dejarse llevar por una inmoderada pasión de clasificar obras y autores según un orden numérico [268]: "En cuestiones literarias [Johnson] juzgaba como un abogado, no como lo haría un legislador. Nunca tuvo a bien examinar los fundamentos mismos" [269].

Siempre nos impresionará en Macaulay su puro talento de escritor: el saber y la prodigiosa memoria, la claridad de la prosa, la destreza de exposición, la vida que infunde a los materiales presentados. Pero ahí están también, como limitaciones espirituales suyas, la intolerancia y arrogante seguridad, la impaciencia a la hora del análisis, el desprecio de la teoría. Por eso no pudo alcanzar las últimas cimas intelectuales, ni llegó a calar en los íntimos repliegues del alma. Fue, en suma, un "filisteo" (en el sentido que Arnold da a esta palabra).

JOHN STUART MILL (1806-1873)

La poesía ha tenido detractores desde antiguo, por lo menos desde que Platón expulsó a los poetas de su república. A lo largo de la historia se la ha calificado de mentirosa, inmoral y dañina, cosa que niegan sus defensores, llamándola verdadera, virtuosa y benéfica. Esta controversia adquirió en Inglaterra, a principios del siglo XIX, forma y urgencia nuevas. Parece que habían perdido fuerzas las primeras objeciones moralizantes, salidas de los círculos evangelistas. Pero los otros reproches, los que pintan a la poesía como falsa e inútil, encontraron nueva y sistemática justificación en la doctrina utilitarista, donde habían venido a cristalizar las actitudes más generalizadas de aquella sociedad que adoraba el comercio, la ciencia y los progresos técnicos.

El fundador del utilitarismo, Jeremy Bentham (1748-1832), representa el caso más agudo —al menos teóricamente— de hombre carente de toda sensibilidad histórica, tradicional e imaginativa, y aun de toda simpatía humana. Valiéndose de su pedantesca terminología, clasificó las artes en "anergásticas" (que no producen obra alguna) y "aplopatoscópicas" (que sólo afectan a la sensación). Medida por el placer que pueda producir, la poesía pasa a ocupar un lugar muy bajo. "Al ser igual la cantidad de placer, el juego de las pajitas resulta ser cosa tan buena como la poesía". Y por supuesto que la poesía no merece el nombre de verdadera, pues es "representación descaminada" [270], exageración.

John Stuart Mill (1806-1873) fue educado por su padre, James Mill —el más distinguido de los discípulos de Bentham—, dentro de ese riguroso espíritu racionalista. Por su *Autobiografía,* escrita al final de su vida, sabemos que sufrió una crisis espiritual cuando contaba veinte años, al descubrir la inconsistencia del sistema y rebelarse intelectualmente contra su padre. Leyendo a Wordsworth (1828), hecho al que atribuye gran importancia, encontró Mill "una medicina para mi estado de ánimo" y como "una fuente de íntimo gozo" [271] que le ayudó a superar su abatimiento. No extrañará que en el discurso de

apertura que pronunció en St. Andrews (1867) recomiende cuidar mucho —además de la formación ética e intelectual— "la educación de los sentimientos y el cultivo de lo bello" [272]. De igual modo, en el brillante ensayo sobre Bentham (1838) criticó duramente a su antiguo maestro por "la falta de imaginación", "la penuria de cultura poética", "la deficiencia general de su mente como representante de la naturaleza humana universal" [273]. Al volver la vista atrás, la poesía se le apareció siempre como educadora del sentimiento, liberadora del seco y árido racionalismo, pieza indispensable en un humanismo integral.

Unos cinco años habrían pasado desde su crisis cuando Mill, sintiendo la necesidad de formular una teoría poética, escribió el artículo titulado *¿Qué es poesía?* (1833), donde explica la esencia de la poesía de forma nueva e insólita. Con radicalismo desconocido para sus contemporáneos (a excepción, quizá, de Leopardi), afirma que la poesía es expresión del sentimiento y no ciencia; más aún: que, lejos de identificarse con la "retórica", es puro soliloquio y autoexpresión, indiferente a su proyección sobre el público. No es cosa de la poesía comunicar verdades científicas, ni aun describir objetos o narrar sucesos. En el consecuente fenomenalismo de Mill queda negado todo el aspecto referencial del arte, toda teoría de la imitación: "La poesía descriptiva se ocupa... de describir las cosas tal como se nos aparecen, no como ellas son"... "Si, pongamos por caso, el poeta describe un león, no procederá como lo haría el naturalista, ni aun como el viajero, que pretende decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad". Lo que hará el poeta será describir "el estado de espanto, asombro o terror" de que es presa el hombre al enfrentarse con la fiera: "Ahora bien, eso es pintar el león nominalmente tan sólo, porque en realidad lo que se pinta es el nerviosismo del espectador. Cabe que el león sea descrito falsa o exageradamente y que la poesía salga ganando con ello". La única verdad indispensable es la verdad de los sentimientos. "Si la pintura de las emociones humanas no se ajusta a la más escrupulosa verdad, la poesía será mala poesía; mejor dicho, no será poesía siquiera, sino un fracaso total" [274]. Por otro lado, la poesía no tiene nada que ver con lo inventado y ficticio,

ni con contar historias, ni con las incidencias y peripecias que tanto cautivan a los niños y a las sociedades primitivas: "El poema épico, en cuanto tiene de épico propiamente (es decir, de narrativo), no constituye poesía en absoluto", asegura Mill, aunque admita también que ahí se trata de una forma omnicomprensiva que permite "integrar en ella toda especie de poesía". Igualmente, la poesía dramática consiste en "la unión de poesía e incidencias", unión en la que estas últimas representan el ingrediente de inferior calidad. "Para la mayoría, Shakespeare es grande como narrador; para unos pocos, como poeta" [275].

Mill se da cuenta de que, al centrarlo todo en la emoción, no queda bien marcada la diferencia entre poesía y retórica. Y lo mismo que cortó los lazos de la poesía con la realidad externa, corta los que podrían hacerla influir sobre el lector. Es célebre la frase donde formula esta oposición: "La elocuencia *se deja oír perfectamente*; la poesía *hay que cazarla al vuelo*"... "La elocuencia supone un auditorio, mientras que lo peculiar de la poesía, para nosotros, es que su autor no piensa para nada en el posible oyente". De ahí que "toda poesía participe de la naturaleza del soliloquio". El poeta ha de "eliminar de su obra todo vestigio de preocupación por el mundo externo y cotidiano", ha de "expresar sus emociones tal y como las ha sentido en su soledad, o como tiene conciencia de que las sentiría aunque se quedaran para siempre sin expresar"... "Cuando la expresión de las emociones se colorea con el deseo de causar impresión sobre otras almas, la poesía deja de serlo y se vuelve elocuencia". Porque "poesía —dice Mill llamativamente— es sentimiento que se confiesa consigo mismo en los momentos de soledad" [276].

He ahí, pues, una postura tan extremada que, de aceptarla en sus últimas consecuencias, nos llevaría a concebir al poeta como un solitario, a la poesía como una efusión sentimental desnuda de anécdota, incidentes y aun descripciones, y al oyente como un cazador o sorprendedor de monólogos íntimos. Pero ya en sus cartas a Carlyle de por ese tiempo, Mill se percató de los obstáculos que se oponían a su concepción, por lo que se apresuró a escribir otro artículo, *Dos*

clases de poesía (1833), donde amplía y modifica algo su doctrina. Ahora reconoce dos tipos de poetas, el de la naturaleza y el de la cultura, personificados respectivamente en Shelley y en Wordsworth. Por extraño que parezca, Shelley representa al poeta más bien inculto, al poeta puro, espontáneo y pasivo que reúne los requisitos de la primera categoría. Y se llega a la conclusión de que "la poesía lírica es más eminente y peculiarmente poética que cualquier otra". En cambio, Wordsworth es el poeta de la cultura; en sus manos "la poesía se hace, casi siempre, simple engaste del pensamiento", adquiere "un aspecto de tranquila deliberación", es cosa intencionadamente buscada y, por tanto, no espontánea. "El genio de Wordsworth es no lírico esencialmente". Sin embargo, esto no significa, como podría deducirse de la lógica interna del primer ensayo, ningún desprecio hacia Wordsworth. Tan sólo se ha pretendido oponer el "poeta sólo poeta", en este caso Shelley, al "poeta-filósofo", en quien se congregan idealmente ambos talentos. Gracias a ese concepto de "poeta-filósofo" Mill logra también dar entrada en la poesía al pensamiento, aunque siempre sea en una posición subordinada. E incluso nos ofrece una explicación mecanicista del temperamento poético, muy al estilo de la psicología asociativa: "Son poetas quienes están constituidos de tal suerte que sus emociones sirven de nexo a las asociaciones en que confluyen sus ideas, tanto las sensibles como las espirituales" [277].

No hay duda de que los antecedentes de este punto de vista se encuentran en la tradición empírico-psicológica de la estética británica (Jeffrey, Thomas Brown, Dugald Stewart, Hartley), y también, desde luego, en ciertos aspectos de la teoría de Wordsworth [278]. Mill decía de Wordsworth, a quien había hecho una visita en 1831: "le ha dado mayor impulso [a la teoría poética] que ningún otro autor y ha sido el primero, probablemente, que haya sabido combinar, con egregios resultados en la práctica del arte, tan supremas facultades de generalización y tal hábito de meditar sobre sus principios" [279]. No vemos razón para creer que nuestro crítico sufriese por aquellos días un especial influjo de Coleridge o de Carlyle (a éste le conoció en

1831), pues él no comparte el vocabulario ni las ideas de ninguno de los dos [280]. En la importancia concedida al soliloquio hay positiva originalidad (aunque descaminada); nada podía ser más opuesto a la gran tradición afectiva de la estética británica.

En años posteriores los juicios de Mill, siempre dispersos, acerca de la poesía no hacen sino repetir y ampliar las ideas de sus dos primeros ensayos o buscar alguna solución de compromiso entre posturas contradictorias. En el ensayo sobre Vigny (1838), aunque se ocupe sobre todo de la prosa, acepta sin escrúpulos la función de la poesía política. Piensa Mill que ese recrearse en "lo intrínsecamente bello" y en la "belleza de lo abstracto", que encuentra en Goethe, es cosa rara en la actualidad y no colma el ansia de sentimientos de la vida real que siente nuestra época. E incluso llega a defender la exhibición de monstruosas fealdades a que se entregaba Balzac, diciendo que son un modo de presentar lo mismo que nos ofrece la realidad. Con todo, reserva a la poesía un lugar aparte, ya que, de modo muy dieciochesco, la considera un brote sentimental incontenible que provoca por fuerza, casi fisiológicamente, cierta expresión rítmica. Mill se da cuenta de que esta doctrina suya "requiere poemas *breves,* pues es imposible que siendo el sentimiento tan intenso como para imponer una cadencia más rítmica que la de la prosa elocuente, se mantenga mucho tiempo en su máxima altura". Resulta entonces que "el poema largo siempre será sentido (acaso inconscientemente) como algo antinatural y vacío" [281]. En el ensayo consagrado a Bentham (1838) aparece el concepto de imaginación —entendida como empatía— para permitir un nuevo contraste entre el poeta lírico, que "expresa melodiosamente sus verdaderos sentimientos", y el autor dramático, dotado de "ese poder por el que un ser humano penetra en el alma y en las circunstancias de otro" [282]. Y hay una reseña —sobre *Poems of Many Years* de Richard Monckton Milnes (1838)— donde Mill exalta la sinceridad del poeta, pero reconociendo, cosa interesante, lo difícil de cumplir este criterio predilecto de la crítica inglesa: "Hablando con propiedad, la sinceridad se da únicamente en la vida íntegra y cabal de un

hombre; tan sólo *eso* constituye la expresión del hombre todo, juntamente contemplativo y activo" [283].

Lo más frecuente es que Mill quiera conciliar la poesía con el conocimiento y la filosofía. Ya en 1833, y posiblemente influido por Carlyle, hablaba del artista como de un "experto en verdades intuitivas" a cuyo cargo corre el "declararlas y darles intensidad"... "La poesía es superior a la lógica, y de la unión de ambas resulta la filosofía" [284]. En la reseña de *The French Revolution* de Carlyle (1837), encomia a éste como gran poeta dotado del "don esencial del carácter poético: la *imaginación creadora,* la cual, de un caos de indicios dispersos y testimonios confusos, es capaz de convocar una cosa y hacerla aparecer como un todo completo" [285]. Que Mill respalde ahí el conocido término romántico no le impide reprochar a Carlyle su excesiva desconfianza respecto a análisis y generalizaciones, pues por lo que nuestro crítico aboga es por una ciencia histórica que siente causas y leyes con las que predecir el futuro [286]. En una reseña sobre los *Poems* de Tennyson (1835), aun concediendo mucho al oficio artístico de Tennyson, Mill recomienda al poeta que se haga filósofo. Admite, desde luego, que *The Palace of Art* aspira a ser un poema "simbolizador de verdades espirituales". Pero el poeta debe cuidarse de que "su teoría de la vida y del mundo no sea una quimera cerebral, sino la consecuencia bien cimentada de un pensar sólido y maduro; debe él cultivar, y no entregándose a medias, tanto la filosofía como la poesía" [287].

El resto de su vida lo dedicó Mill a cultivar, con total entrega, la lógica, la economía y la sociología. Su ensayo sobre Coleridge (1840), donde se presenta a Coleridge y a Bentham como polos extremos de la filosofía inglesa, apenas si alude a las tareas poéticas y críticas. Y es que, según parece, Mill fue relegando más y más la poesía hasta olvidarla en algún oscuro rincón de su mente. En una anotación de su diario (1854) asegura que "el artista no tiene nada de vidente" y que "con respecto a la verdad, el arte no es sino un lenguaje" [288]. Sólo en su primer ensayo, de tan curioso extremismo, logró enriquecer la teoría poética con una aportación importante.

JOHN RUSKIN (1819-1900)

Ruskin apenas tiene cabida en una historia de la crítica *literaria.* Claro que podemos entresacar opiniones suyas sobre poetas, etc., y reunir una serie de juicios para comprobar que sus gustos eran los predominantes en los principios de la época victoriana. Las mayores admiraciones se las llevan: Shakespeare, por su espíritu objetivo y universal; Wordsworth, por su amor a la naturaleza proclamadora de las glorias de Dios; Scott —"el más grande hombre de letras que produjo aquella época"— [289], por su humanidad, por su salud espiritual, por su arte de paisajista. Estimó Ruskin también a Tennyson y a los dos Browning. Ayudó y defendió a Dante Gabriel Rossetti como pintor y como poeta. Se sintió arrebatado por Swinburne, aun creyéndole un "joven demoníaco" [290]. Pero ya flaqueaba mucho su simpatía al enfrentarse con la nueva novela, en la que veía una imagen de la fealdad y corrupción de la vida urbana moderna, un ansia de embriagarse a toda costa con sensaciones fuertes. Ruskin hizo poco caso de Dickens y ninguno de Thackeray. Ni George Eliot, de tan nobles miras, se le escapa sin reprimenda: "*The Mill on the Floss* constituye acaso el más notable ejemplo actual de ese estudio de las enfermedades cutáneas. Tom es un cruel y rústico patán; el resto de los personajes, pura escoria de un ómnibus de Pentonville" [291]. Ya sorprende más que Ruskin pudiera apreciar a Pope, al que había comenzado despreciando por su "clasicismo acuñado en Twickenham". Para él, Pope es, juntamente con Virgilio, "el gran maestro del absoluto arte del lenguaje", "el mejor representante que tenemos, desde los tiempos de Chaucer, del auténtico espíritu inglés", a lo cual se añade que "en muchos aspectos, no ha habido hombre más grande que él" [292].

Si pasamos a los poetas extranjeros, vemos que, naturalmente, Homero descuella sobre todos. Dante, que recibe atento estudio, es "centro humano del mundo todo" y, desde luego, "gran exponente profético" de la Edad Media [293]. Ruskin amaba el *Quijote,* que inter-

pretó al modo romántico [294]. Manifestó gran interés por Goethe, aunque no siempre de buena gana, y con su admiración por la segunda parte del *Fausto* sienta algo insólito en la Inglaterra del tiempo [295]. Lo más original resulta su valoración de Jeremias Gotthelf, pastor protestante de una aldea suiza al que sólo se le ha reconocido como novelista de talla desde hace unos decenios [296].

Pero todo lo anterior no son sino *obiter dicta,* clasificaciones, cómputos valorativos; es decir, ese tipo de pareceres que daba Ruskin cuando le pedían algo tan socorrido como que señalara los cien mejores libros o que escribiese un elogio de las buenas lecturas en general [297]. Podrán servir para formarnos una imagen más acabada del hombre, no así para caracterizar la evolución de la crítica literaria, a la que en nada afectan. Interesa más saber que Ruskin echaba mano a veces de citas poéticas para ilustrar sus esquemas sobre la historia del sentimiento. Por ejemplo, cuando pasa revista al distinto modo de concebir la muerte desde las viejas batallas homéricas hasta el moderno drama efectista, son Homero, Dante y Scott quienes tipifican la diversa sensibilidad paisajística entre los antiguos, los medievales y los modernos respectivamente [298]. También sabe Ruskin concentrarse en un solo pasaje poético para darnos lo que hoy llamaríamos su "explicación": así, defiende escrupulosamente la exactitud de las "bocas ciegas" cantadas en el *Lycidas* de Milton [299], o aclara a qué salmo alude Matilda al aparecer por primera vez en el *Purgatorio* dantesco [300].

Sin embargo, la significación de Ruskin en la historia de la crítica no se debe a esas glosas o esos juicios dispersos, sino a la estética que expuso en los tres primeros tomos de *Modern Painters* (1843, 1846, 1856) y, después, a sus doctrinas sociales, donde el arte ocupa un lugar de privilegio. Es verdad que hoy día Ruskin ve mermado su prestigio por el hecho de que nuestros gustos discrepen tanto de los suyos en materia pictórica y arquitectónica: alabar cuadros como *The Old Shepherd's Chief-Mourner* de Landseer o *Light of the World* de Hunt ya basta para condenarle; raros admiradores encontrarán ahora el Museo de Oxford que él ayudó a decorar o el "entreverado"

gótico veneciano que quiso difundir. Es imposible estar de acuerdo con quien condenaba totalmente a los artistas del Renacimiento tardío, del barroco y del rococó; con quien no podía sufrir a los pintores holandeses, Rembrandt entre ellos; con quien despreciaba a Whistler hasta el punto de verse envuelto en un famoso proceso por difamación a resultas de haber dicho: "nunca hubiese creído que un mequetrefe se atreviera a pedir doscientas guineas por tirar un bote de pintura a la cara del público" [301]. No podemos dar de lado las pruebas que se han acumulado sobre su absurda arbitrariedad y tozudez (en los últimos escritos, sobre todo, abunda el fantaseo etimológico y se hacen obsesivas ciertas teorías muy de su gusto acerca de los cambios climatológicos), como no podemos disimular una desagradable impresión frente a su patetismo acaramelado o rabioso y su caprichosa sensiblería. Aquella afición a los dibujos de Kate Greeneway y a otros sentimentalismos del tiempo ha cobrado patética claridad al saberse la historia del matrimonio no consumado de Ruskin y su chifladura por las muchachitas de Winnington y Rose La Touche.

Ahora bien, todas estas consideraciones, que han hecho de Ruskin el más anticuado y remoto de los "sabios" victorianos, no deben hacernos olvidar que su teoría del arte (y de la literatura), lejos de ser incoherente o estar pasada de moda, constituye una reafirmación impresionante del organicismo romántico. La estética de Ruskin tiene perfecta aplicación a la literatura. Él siempre se negó a establecer una línea divisoria entre pintor y poeta; hablaba con frecuencia de "poesía" en el amplísimo sentido platónico y pasaba sin transición alguna de la pintura y escultura a la poesía o viceversa. Si se trata de ejemplificar el sentimiento del paisaje, cita a Homero y Dante al lado de Claude Lorrain y Turner. No es que la unidad de las artes sea un simple supuesto, sino que es el resultado de una teoría que hace de la creación un acto interior intuitivo e imaginativo. Toda su vida defendió Ruskin lo esencial de la doctrina orgánica y lo hizo con gran consecuencia, aunque con algunos cambios de acento. Su primitiva ambición de asignar leyes infalibles a la crítica se iría desvaneciendo; el Ruskin último hará poco caso de los pormenores de aquel sistema

que había elaborado con ingenio un tanto escolástico en los primeros tomos de *Modern Painters*; con los años aumentó su repugnancia por la "metafísica" y por las distinciones inútiles. El tono almibarado que se observaba en el tomo I de ese libro desapareció; el Ruskin maduro nunca habría escrito un párrafo como el siguiente: "ángeles que sienten un dolor inconmensurable cuando una y otra vez resultan vanos sus esfuerzos por caldear los corazones empedernidos incubándolos con sus alas amorosas" [302]. Hasta llegó a rebelarse, por algún tiempo al menos, contra su inicial evangelismo y a expresar una admiración turbada, confusa, por el arte hercúleo y sensual. Homero, Shakespeare, Tintoretto, Ticiano y Miguel Ángel le parecieron de una estupenda y osada animalidad, mientras que San Francisco y Fra Angélico se quedaban en pobres y débiles criaturas. "No lo entiendo —escribía Ruskin en una nota (1858), tras oír en Turín un plúmbeo sermón no conformista—. Cualquiera creería que la pureza da fuerzas y vigor, pero no es así. Distintivo de poetas y artistas es una animalidad amplia, firme, dueña de sí, espléndida" [303]. Más tarde, sin embargo, volvería a sus primeras ideas y observaría que en Giotto "la religión ha solemnizado y desenvuelto todas las facultades de su corazón y de sus manos, en vez de debilitarlas" [304]. Con todo, la teoría fundamental sigue siendo la misma.

Es una teoría que sin duda se inspira ampliamente en Wordsworth y en Coleridge, así como en Carlyle, a quien Ruskin conceptuaba como su maestro [305]. En la doctrina de la imaginación y de la fantasía hay pormenores que recuerdan a Leigh Hunt. A pesar de que lo negara rotundamente, es de creer que Ruskin se dejó impresionar por Pugin, el defensor del arte gótico, y que leyó a Rio y a otros representantes del medievalismo [306]. Lo que no pudo menos de reconocer fueron sus grandes semejanzas con Emerson, hasta el punto de considerar conveniente defenderse de la acusación de plagio [307]. Como la estética del romanticismo alemán se había filtrado en él a través de fuentes inglesas, al darse cuenta de ello la rechazó de plano, en parte por ignorancia, puesto que malentendió completamente lo que había dicho Schiller [308], y en parte porque realmente no podía

sufrir aquella terminología y el trasfondo antirreligioso que le parecía aflorar en las doctrinas germanas.

En sus grandes rasgos la teoría está clara. Ruskin intenta combinar el naturalismo y el simbolismo, o sea, la adoración de la naturaleza hasta en sus mínimos pormenores y un supernaturalismo que permita dar de ella una representación "típica" (nosotros diríamos "simbólica" o "emblemática"). La motivación tiene raíz religiosa: "Los cielos proclaman la gloria del Señor". Es la naturaleza obra y palabra de Dios; al artista le toca transmitir ese mensaje. Pero nada más equivocado que tener a Ruskin por defensor de una simple transcripción del mundo natural. Siempre distingue nítidamente "copiar" e "imitar"; siempre censura la ilusión falaz o *trompe l'oeil*. Igualmente, se muestra enemigo del arte holandés y considera como un género inferior la moderna novela realista. Cuando en un pasaje tan célebre como mal interpretado recomienda al artista que "se acerque a la naturaleza con toda la ingenuidad de su corazón, sin llevar otro pensamiento que el de ahondar lo mejor posible en su significado, sin rechazar nada, sin elegir nada; creyendo que todas las cosas son buenas y propias, y deleitándose siempre con la verdad" [309], lo que hace es aconsejar a los principiantes que se formen y eduquen en la observación, pero sin poner trabas por eso a los grandes imaginativos. Ruskin combatió el clasicismo académico, la afición a lo genérico, los consejos de Reynolds de pintar los paños como tales paños (en vez de como seda o terciopelo concretos), el convencional sistema del "árbol pardo" y la "linterna sorda", que aborrecía tanto como la literalidad de los holandeses. No se entenderá esta polémica mantenida en dos frentes sí no se entiende la idea cardinal de Ruskin: el arte es término análogo de la naturaleza, tan vivo y "orgánico" como ella, y a su cargo está reflejar la naturaleza en toda su verdad, una verdad que nuestro autor veía vulnerada tanto por el "inanimado" (para él) arte holandés como por las "clasiquerías" de los paisajistas franceses e italianos de los siglos XVII y XVIII.

Sería fácil reunir pasajes suyos donde parece propugnarse un arte entendido anticuadamente como pura ilustración o documento (p. ej.,

de edificios y de fenómenos científicos); es decir, como ejercitador de las funciones que hoy ha hecho suyas la fotografía, aunque Ruskin tuviera a la fotografía de su época más como falseadora de la naturaleza que como exacto instrumento de transcripción [310]. Así, abundan los textos en que se considera como único ideal la observación fiel y depurada. Ruskin dedica grandes elogios a Turner por su exactitud científica; teniendo delante el dibujo de unas rocas hecho por este artista, "podría un geólogo disertar sobre todo el sistema de las erosiones producidas por el agua" [311]. De sus duros ataques contra Claude Lorrain y Salvatore Rosa, la mayoría traducen lo que le molestaba ver esas "muestras de montes calumniados" [312], esas acumulaciones de nubes mal formadas, esos árboles, flores y animales tan pobremente observados, esos falsos efectos luminosos. Hay largos trozos en *Modern Painters* que para nada se ocupan de las obras artísticas, sino que peroran sobre el modo de formarse las nubes, el aspecto de los árboles, las superficies rocosas, etc., aparte ya de los cuadros concretos, por un vago prurito racionalista de enseñar a los artistas en qué consiste la verdad de la naturaleza.

De ahí puede saltar Ruskin a una visión (que se diría "impresionista") acerca del tema o asunto artístico. La naturaleza es algo no simplemente dado, sino creado en colaboración con el espíritu. Existe también "una verdad aspectual", ya que el artista se ocupa "exclusivamente de las cosas tal y como afectan a los sentidos y al alma humanos". "En el arte —admite Ruskin—, los hechos no tienen otra utilidad que conducirnos hasta los fenómenos" [313]. Pero este fenomenalismo se basa en el supuesto de que hay una armonía última entre hombre y naturaleza, dado que ambos son creaciones de Dios. La naturaleza habla al hombre en un lenguaje simbólico y el artista interpreta ese lenguaje y forja obras en las que trata de reproducir a la naturaleza proclamadora de tales símbolos. En *Modern Painters* esta concepción aparece formulada muchas veces en correspondencia con el viejo argumento de los planes o designios; se trata de esa especie de "teología física" que cuenta con tan larga tradición en Inglaterra desde Derham y Paley. Ruskin dice expresamente que

el predicador y el pintor tienen la misma tarea por delante —"ambos son comentaristas de lo infinito"— y con la mayor ingenuidad pretende que "no hay un solo momento, dentro de cualquier día de nuestra vida, en que la naturaleza no se halle produciendo escena tras escena, cuadro tras cuadro, gloria tras gloria, y ese laborar suyo se basa en tan exquisitos y constantes principios de la más perfecta belleza que no cabe duda de que todo lo hace por nosotros y con la intención de procurarnos perpetuo placer" [314]. Pero en momentos menos piadosos parece creer que este divino lenguaje no se nos comunica o revela sin más, sino que ha de ser escudriñado, descubierto y aun creado por el artista.

La doctrina ruskiana de la imaginación —expuesta principalmente en el tomo II de *Modern Painters* (1846)— adolece de no distinguir claramente entre espectador y artista, entre hombre en general y artista concreto, entre el espíritu del artista y la obra plenamente acabada. Además, resulta demasiado rebuscada y sutil en sus clasificaciones, que a su vez casi se han hecho ininteligibles hoy día al estar ligadas a una anticuada psicología de las facultades. Ruskin empieza por el espectador y marca la diferencia entre *áisthesis* y *theoría*: *áisthesis* es la pura impresión sensible (de ahí que "estética" constituya una denominación impropia); *theoría* es "la exultante, reverente y agradecida percepción de la belleza", que "si bien recibe el placer de los sentidos, lo hace con agradecimiento y referencia a la gloria de Dios" [315]. Consiste, pues, la facultad teorética en una contemplación —que el crítico identifica con la *Anschauung* alemana— de las ideas de belleza, contemplación acompañada, sin embargo, por "la plena percepción de que el ser de tales ideas radica en un don y manifestación divina". Valerse de su facultad teorética es uno de los inexcusables deberes del hombre. "No tienen derecho los hombres a reputar bellas ciertas cosas y a permanecer apáticos e indiferentes frente a otras" [316]. Ruskin no deja de ver que este imperativo teorético sólo puede cumplirse mediante un proceso de educación estética, pues no solemos reconocer de inmediato la auténtica belleza, sino solamente tras una oportuna preparación y formación. Al igual que en Kant,

también aquí lo bello queda netamente delimitado de lo verdadero y de lo útil. Ruskin rechaza, desde luego, las explicaciones genéticas —corrientes en la psicología británica tradicional— según las cuales el sentimiento de lo bello nacería de la asociación de ideas o del hábito. El concepto de belleza muestra dos fases: la "naturalista" y la "simbólica". Existe, por un lado, la belleza natural o "vital", que se manifiesta en los animales e incluso en las plantas, pero sobre todo en la hermosura de la forma humana. Claro que Ruskin repudia la belleza genérica propugnada por los ideales clasicistas y otorga su preferencia a la "característica", pero todavía sobrevive algo del canon clásico (al menos en este contexto) bajo un ropaje religioso: al gran ideal no puede llegarse sino "proscribiendo todos los signos inmediatos que haya impreso el pecado en el rostro y en el cuerpo" [317]; en el arte elevado no caben los dolores ni las pasiones, de suyo feos y bajos. Por otro lado, y elevándose sobre la belleza vital, está la belleza "típica", que simboliza los divinos atributos: infinitud, unidad, quietud, simetría, pureza y moderación: "El hecho de que obtengamos inagotable placer de cuanto constituye tipo o semejanza de los atributos divinos... es la gloria máxima que cabe demostrar en la naturaleza humana" [318].

Cuanto queda dicho acerca de la facultad teorética y de los dos tipos de belleza se reitera luego paralelamente a propósito de la imaginación. En la práctica, sin embargo, se abandona la distinción entre facultad teorética e imaginación; incluso el paso gradual de los sentidos a la intuición suprema recibe nueva exposición con otra terminología. La imaginación es superior a la fantasía; sobre esta última, sensual, frívola y mecánica, se acumula el mayor desprecio, al estilo de Leigh Hunt. "La fantasía —escribe Ruskin con el pintoresquismo que le caracteriza— juega como una ardilla en su cárcel circular y es feliz. La imaginación es en este mundo un peregrino y tiene su patria en los cielos" [319]. Pero en otro texto Ruskin admite la continuidad de imaginación y fantasía y más tarde acabará por rechazar toda distinción entre ellas [320]. Aun así, indica tres funciones dentro de la imaginación, las cuales estima "totalmente diferentes": penetración,

asociación y contemplación. La "penetración" es el intuitivo calar en la realidad, pero no buscando una verdad científica general, sino una esencia concreta e individual; se trata, pues, de otra versión de la belleza "característica" postulada anteriormente. "Asociación" es el equívoco nombre con que Ruskin designa el poder combinatorio de la imaginación; dicho de otro modo, el poder unificador (*esemplastic*) de que hablaba Coleridge. Por último, "contemplación" es el proceso que permite fijar y conservar las actividades precedentes [321]; dentro de ella cabe todo ese proceso que nosotros llamaríamos de simbolización y exteriorización; es decir, la obra de arte concreta. Queda reducida al mínimo la diferencia entre acto imaginativo y obra artística, como ocurría en la tradición platónica entera, en Coleridge, Carlyle y Emerson. La imaginación transforma lo real en ideal, y este ideal no es otro que la obra concreta. Tres ideales señala Ruskin, según otra serie de distinciones paralelas a las de los tipos de belleza: el purista, el grotesco y el naturalista. El purista está representado, entre otros, por Fra Angélico; es un angelismo absoluto, belleza "espiritual" no contaminada por la naturaleza. El ideal grotesco ocurre cuando la imaginación vive preocupada por la contemplación del mal. Y el naturalista es el arte orgánico acabado, el arte creado en analogía con la naturaleza. Lo más nuevo y llamativo en esta serie de distinciones es la importancia concedida a lo grotesco, cosa que por fuerza se echaba de menos en la exposición sobre la belleza. Ruskin hace división aquí entre lo falsamente grotesco —o sea, lo juguetón, morboso y siniestro— y lo noble o simbólicamente grotesco, que es aquello que le mueve a admiración en los pormenores de las catedrales y palacios góticos, en las pinturas de Durero y Holbein. A veces lo grotesco parece significar tan sólo lo que se solía llamar "tragicomedia", o bien la yuxtaposición o mezcla de estilos; por ejemplo, en Shakespeare "el príncipe Enrique se opone a Falstaff; Titania a Bottom..., Imogena a Cloten" [322].

Resulta bastante claro todo este trabajado esquema. Fuera de nosotros, en la naturaleza, reina la belleza sensible; el hombre la capta por medio de su facultad teorética para verla como algo más que

belleza sensible, como belleza divina también. Dentro del ser humano, y particularmente del artista, reside la facultad imaginativa, capaz de penetrar intuitivamente, de sintetizar, contemplar y realizar diferentes ideales en las obras artísticas: el purista, el grotesco, el naturalista. Pero en realidad todas estas distinciones acaban por fundirse en una relación primordial: la del hombre con la naturaleza y con el Dios que alienta en ella. La función del arte consiste en presentar esta naturaleza y este Dios allí existente, con la mayor variedad de estilos, desde la más humilde imitación hasta los mayores vuelos imaginativos. Tan sólo hay que ajustarse a un criterio: el arte debe ser orgánico, "vital"; debe estar abierto a la empatía o a lo que Ruskin llama "amor", incluso cuando simboliza a Dios, que es el Dios de la naturaleza. Sencillamente, es que nuestro crítico no podía creer en un Dios geómetra, inventor de la máquina universal newtoniana. Detestaba "la fuerza ruinosa del arte convencional", los adornos y ornamentos de la Alhambra, el arte egipcio y el bizantino, la perfección clasicista, el Palacio de Cristal, las construcciones de hierro; en suma, todo lo que oliera a mecánico, a fabricado rutinariamente, a inhumano y abstracto. De ahí que prefiriera las tallas de los artesanos medievales, irrepetibles, ligeramente inexactas, a los artículos producidos por las fábricas modernas. Como alguien ha dicho ingeniosamente, "le hubiera gustado un Dios que se equivocase un poquito en sus cálculos" [323]. También el arte renacentista es condenado por ser epidérmico, inhumanamente perfecto, falto de espiritualidad; y eso que no hay modo de conciliar en Ruskin la antipatía al Apolo de Belvedere, la frialdad con Rafael y la repugnancia por Paladio con la inmensa admiración que le inspiraron Miguel Ángel y los coloristas venecianos (Ticiano, Tintoretto, Veronese), tan auténticamente renacentistas como el que más.

En el arte gótico lo que busca Ruskin sistemáticamente es su fondo naturalista o grotesco, cuando no los antecedentes de un arte futuro más ilusionista. Así, compara un ángel temprano, sumamente estilizado, con una Eva tardía mucho más humana, y la serpiente con dos quiméricos grifos [324], siempre prefiriendo la imagen de expresión más

humana, esto es, más "racional". Pero en cualquier momento estos cánones naturalistas, mantenidos con poca consecuencia, pueden ceder ante el simbolismo religioso. Por ejemplo, se defiende que Tintoretto, en *La expulsión del Paraíso,* pintase a un ángel cuya sombra, despreciando la fuente de la luz, se proyecta hacia delante, en dirección a Adán y Eva [325]. De igual modo, a *Baco y Ariadna,* cuadro de Ticiano, se le permite exhibir ese "espléndido e imposible azul del paisaje lejano" porque, a juicio del crítico, "de alterar dicho azul, se destruiría todo el valor y la tonalidad del lienzo" [326]. Ruskin no duda en dar permiso a Canaletto, "si hubiera sido un gran pintor", para dirigir "sus reflejos lumínicos a donde mejor le placiera, y para pintar escarpado el mar, si ése fuera su gusto" [327]. A Tintoretto se le juzga admirable por sus procedimientos alegóricos o emblemáticos: díganlo los espíritus angélicos que en *El bautismo* toman "la forma de cabeza de pez", o el asno de *La Crucifixión,* que pasta entre restos de palmas marchitas [328]. Con el vigor del más visionario romántico proclama Ruskin los derechos de la imaginación, que "se ríe de los grilletes y cadenas con que el hecho meramente externo quisiera cerrar el paso a su fuerza sugestiva" [329].

Las normas válidas para la poesía ofrecen estrecho paralelismo con las de las otras artes. Ruskin no tolera el realismo, feo y vulgar en su opinión; critica el clasicismo rutinario; no puede sufrir la infidelidad a la naturaleza y aun a la topografía. A quien haya visto el castillo de Chillon, ha de parecerle turbador que Byron lo describa como "de almenas de nívea blancura" o que sitúe el lago de Ginebra "a una profundidad de mil pies" [330] por debajo de él, como se lo parecía al mismo Ruskin, aunque no se vea muy claro qué pintan los motivos estéticos en todo esto. Homero, Shakespeare, Wordsworth y Scott son citados a cada momento como ejemplos de exacta observación. Textos poéticos sirven para ilustrar las diferentes fases de la imaginación al elevarse sobre la imitación a secas. Coleridge, en *Frost at Midnight,* con la vista fija en la fina capa que se agita sobre la reja, documenta las operaciones propias de la imaginación contemplativa [331]. La imagen de la Envidia que aparece en Spenser representa la variante

noble de lo grotesco, mientras que los demonios pintados por Dante en los cantos XXI-XXII del *Inferno* constituyen "muestras perfectísimas de lo grotesco en su variante más espantosa", aun cuando Ruskin sea tan remilgado que no explique por qué [332]. A lo que sí llega es a una minuciosidad pedantesca respecto a tales distinciones: con seguridad asombrosa puede señalar en el *Lycidas* miltoniano, verso por verso, qué adjetivos o aposiciones atribuidos a las flores corresponden a la imaginación o a la fantasía [333]. Pero en general Ruskin sabe catar todas las variedades del arte exacto; le basta con que sea vigorosa la representación óptica, aunque se trate de algo irreal. Quirón, el centauro dantesco que antes de hablar se peina las barbas con una flecha, debió de "trotar realmente por el cerebro de Dante, que le vio hacerlo así" [334]. Como grandes hazañas de la imaginación poética son alabados Puck, Ariel y Caliban, y los demonios de Milton, y el mundo todo de Dante, si bien Ruskin interprete *La tempestad,* con tosca alegoría, como un conflicto entre libertad y esclavitud [335]. De la mente del crítico inglés fue desapareciendo hasta borrarse toda diferencia entre mito y arte de gran imaginación. En sus fantásticas interpretaciones de los mitos griegos, *The Cestus of Aglaia* (1865) y *The Queen of the Air* (1869), la documentación procede, en gran parte, de Esquilo y Píndaro, así como de Homero. Raíz de lo mítico es la existencia física, llámese sol, cielo, nube o mar; de ella brota la encarnación personal, "deidad grata y digna de confianza", y finalmente se llega al "significado moral, que es, en todos los grandes mitos, perenne y benéficamente verdadero" [336]. Ruskin creía a pie juntillas, y lo defendía cuando era preciso, que existe "un ser personal en la elemental potencia" de los dioses griegos, y aun en las figuras del *Apocalipsis*: así, a la pálida hermana que cabalga hay que considerarla "ángel real y viviente" más que símbolo de la todopoderosa muerte [337]. Tal credo, que podrá figurársenos descabellado y supersticioso, era consecuencia del animismo romántico que Ruskin profesó siempre, aunque variase a veces en su interpretación literal. Hasta las montañas le parecían "amorosas". "Por lo menos —dice en *The Ethics of the Dust* (1865), contestando a la consulta de unas muchachas—,

podéis creer con toda seriedad que la presencia de ese espíritu que llega a su apogeo en vuestras vidas se muestra en sus albores doquiera que el polvo de la tierra empieza a tomar cierta forma bella y regular. Os será imposible separar esta idea de manifestación gradual y paulatina de aquella otra de fuerza vital". Dicho animismo recibe una proyección que trasciende el mundo empírico: "la idea de gradación admite también la idea de una vida que se da por encima de nosotros, en otras criaturas, y de nobleza muy superior a la nuestra, de igual modo que nuestra vida es más noble que la del polvo". Ruskin llegó a creer, o volvió otra vez a creer, en "los innúmeros cometidos y ministerios de los ángeles vivientes" [338].

Por eso mismo extraña aún más que dirigiera sus ataques contra la personificación poética de los elementos naturales, bautizada por él con el nombre de "falacia patética" (es decir, engaño provocado en el artista, al proceder así, por un fuerte trance emotivo). A fin de cuentas, el antropomorfismo es vía fundamental en imágenes y metáforas, por lo cual resulta imposible establecer, frente a determinadas expresiones poéticas, las diferencias que establecía Ruskin. Tomemos, por ejemplo, unos versos de Oliver Wendell Holmes:

> *The spendthrift crocus, bursting through the mould*
> *Naked and shivering, with his cup of gold.*
> (El pródigo croco, que de la tierra brota
> desnudo y tembloroso, con su cáliz de oro.)

Para Ruskin, son "muy mentirosos. El croco no es pródigo, sino una planta resistente, y su amarillo no es de oro, sino azafranado" [339]. No se le alcanza al crítico que lo de "pródigo" es debido a imaginar al croco como gastador liberal de su oro. Tampoco comprendemos lo ocurrido con el verso de Kingsley:

> *The cruel, crawling foam...*
> (Cruel y reptante espuma...)

De un lado, Ruskin lo condena porque "ni la espuma es cruel ni se dedica a reptar"; de otro, lo defiende como dramáticamente muy

apropiado a quien habla en esa balada, ya que su razón está "desquiciada por el dolor". ¿Y qué falsedad esconderá este pasaje de Coleridge?:

> *The one red leaf, the last of its clan,*
> *That dances as often as dance it can.*
> (La única hoja colorada, última de su clan,
> que danza cuanto puede danzar.)

Según el censor, Coleridge yerra varias veces: "fantasea una vida y una voluntad que no hay en dicha hoja; confunde la impotencia de ésta con el albedrío, su moribundo marchitarse con el júbilo, y el viento que la sacude con la música". A ello prefiere Ruskin el símil dantesco de los espíritus "que caen como hojas secas de una rama", porque en ese símil "ni por un momento pierde Dante la clara percepción de que *una cosa* son las almas y *otra* las hojas" [340]. Sin embargo, con este criterio se niega la naturaleza misma de la metáfora, que consiste en sustituir y no en "confundir". Querer distinguir entre metáfora animista creada reflexivamente y metáfora suscitada por la intensidad del sentimiento es cosa aventurada y, en la práctica, insostenible, incluso para Ruskin. Unos versos de Pope, bien conocidos a través del arreglo de Händel:

> *Where'er you walk, cool gales shall fan the glade,*
> *Trees, where you sit, shall crowd into a shade*
> (Allá donde vayas, frescos aires abanicarán el calvero;
> donde te sientes, se apiñarán los árboles para darte sombra),

son condenados como muestra de "terminante absurdo nacido de la afectación y afirmado fríamente, con desprecio de la naturaleza y de los hechos", dado que "no hay mayor bajeza en literatura que la costumbre de usar a sangre fría y sin conmoverse estas expresiones metafóricas" [341]. Pero lo que no se entiende es por qué esta agudeza de Pope (que ya se encuentra en Edmund Waller, Ben Jonson y Persio, y que puede rastrearse hasta el mito griego del nacimiento marino de Afrodita) [342] ha de merecer peor calificación que los versos de Wordsworth

The floating clouds their state shall lend
To her; for her the willow bend...
(Las flotantes nubes le prestarán su condición
y el sauce se inclinará ante ella...),

los cuales considera Ruskin de "exquisita justeza" [343]. Tanto los escritos de Ruskin como los de sus autores predilectos (Wordsworth, Scott, Tennyson) están repletos de falacias patéticas, y lo mismo ocurre con los poetas todos, en grado mayor o menor. Que este recurso se había propagado arrolladoramente en la poesía inglesa decimonónica es cosa que ha demostrado y hasta analizado estadísticamente la Sta. Josephine Miles [344]. Pero el atribuir sentimientos y emociones a las cosas inanimadas cuenta con tan venerable antigüedad como el mundo. Se trata de un procedimiento muy querido de la poesía popular, con el que se expresa la creencia en la inagotable actividad del universo: al fin y al cabo, la misma doctrina admitida por Ruskin. Parece paradójico que su visión fundamental se haya visto oscurecida en él por otros dechados: ya el naturalismo de la observación más literal, que se opone a la falta de verdad científica; ya el criterio de "sinceridad" absoluta, que niega toda tradición y todo "hacer" literarios. La diversión estética, la frivolidad y el juego, el primoroso cumplido dedicado a una dama, le parecen a Ruskin cosas falsas o sólo propias de un tipo inferior de fantasía. Es preciso, a su modo de ver, que el gran poeta sea un hombre virtuoso, serio, vidente y profeta, porque el arte está al servicio de Dios y del Hombre, y por ende de la moral y de la sociedad.

En sus últimos escritos sobre todo, Ruskin concibe el arte como lo haría un reformador ético y social. Según sus *Lectures on Art* (1870), es triple la misión encomendada al arte: "1.º) robustecer la religiosidad de los hombres; 2.º) perfeccionar su condición moral; 3.º) prestarles una ayuda material" [345]. En cambio, parece haberse olvidado su esencia y su función principal. Con todo, esa concepción de un arte entretejido con la sociedad, de cuya salud espiritual constituye el indicio y síntoma más valioso, nadie la ha formulado tan

plena y persuasivamente como Ruskin, cuando menos en Inglaterra. Su libro *Stones of Venice,* por muy personalista que resulte en su modo de enjuiciar, nos da la historia íntegra y cabal de una ciudad que, mirándose en el espejo de su arte, creció, floreció y al fin se hundió inexorablemente. El arte es "exponente del espíritu de una nación", "índice y espejo del carácter nacional", "la más notable autobiografía de un pueblo" [346].

Ruskin fue de los primeros en mirar la industrialización moderna no sólo desde el ángulo del sufrimiento humano, sino como ponzoña que inficiona el arte y la libre creación. Supo penetrar en lo que había tras la división del trabajo y sus cacareados beneficios: "Hablando con propiedad, lo dividido no es el trabajo, sino los hombres. Divididos en simples segmentos humanos; fragmentados en partículas y migajas de vida" [347]. Criticó al "hombre económico" con palabras que no han perdido su actualidad. Y el espanto que le produjo la riada de fealdades antiestéticas, su horror ante la bárbara indiferencia con que se destruían o desfiguraban tantos monumentos del pasado, tantos edificios, pinturas y esculturas, claman hoy día con la misma urgencia que en su tiempo. A pesar de ello hemos de confesar que los remedios propuestos por Ruskin eran más utópicos que efectivos: la "Corporación de San Jorge" fracasó por falta de dirección; la idílica interpretación de la Edad Media —época no lóbrega para él, sino clara y luminosa— [348] y de su paradisíaca artesanía no tiene el menor fundamento; la oposición a la ciudad suena un tanto a sentimental y representa una causa perdida. Lo que sigue siendo sustancialmente verdadero, intocable, es su alegato en favor de un arte entendido como "gozo para todos" y sólo asequible en el seno de una sociedad mejor [349]. Mucho deben a Ruskin en lo fundamental sus seguidores inmediatos, G. B. Shaw y William Morris, que procuraron la mayor belleza de la producción editorial inglesa e inspiraron el movimiento jardineril de los suburbios. Sin el impulso ruskiano no se concebiría a Frank Lloyd Wright, con sus proyectos de arquitectura orgánica [350]. Sorprenderá más, acaso, que Ruskin encontrara un cálido aficionado y atinado traductor en Proust, el cual aprendió de

él que "el universo posee... un valor infinito", aunque más tarde dudase de la sinceridad de su maestro y aun juzgase así su producción: "las obras de Ruskin suelen ser estúpidas, monomaníacas, desagradables, falsas e irritantes, pero siempre aparecen en ellas cosas grandes y dignas de estimación" [351].

Son palabras muy certeras, a mi entender. Ruskin reúne, casi sin dejar uno, los más antipáticos rasgos del profeta victoriano: pujos de infalibilidad, elocuencia de púlpito barato, caprichosas rarezas, repelente gazmoñería y sensiblería; pero junto a ello nos ofrece pasajes de maravillosa sensibilidad, con hondura de afectos, agudos análisis y profundidad verdadera. Casi por sí solo, Ruskin consiguió educar estéticamente a los ingleses de su tiempo. Asignó al arte una posición medular dentro de la cultura, como quien sabía captar su naturaleza orgánica y su influjo social. A muchos contemporáneos les hizo recobrar "la inocencia de la mirada" [352], abrir los ojos por primera vez al arte y la naturaleza. Si no supo ni quiso escapar a la identificación platónica entre arte, moral y religión, sí acertó a rechazar los dilemas de su tiempo: la doctrina del arte por el arte, el utilitarismo craso. Con Ruskin el arte vuelve a ser —como con Kant y Schiller— la gran actividad que ennoblece y perfecciona al hombre.

Capítulo V

LA CRÍTICA NORTEAMERICANA

INTRODUCCIÓN

La primitiva historia de la crítica en los Estados Unidos es campo al que desde hace unos decenios vienen dedicando gran atención los investigadores norteamericanos. Se ha demostrado que ya en la época colonial existía cierta crítica rudimentaria en forma de opiniones sueltas sobre escritores y sobre la misión de la literatura. A principios del siglo XIX se observa en la mayoría de los críticos cuán preocupada estaba la joven nación por conocer su genio peculiar y lo que es una literatura nacional. Este problema de la nacionalidad presentaba en los Estados Unidos rasgos muy personales que no se encuentran en los demás países. Se trataba de una nación nueva que había roto violentamente con la madre patria a pesar de hablar la misma lengua que ella. Políticamente ofrecía el mayor contraste con las naciones europeas, pues constituía una república, una democracia libre a la que resultaban intolerables las diferencias jerárquicas y clasistas existentes en la vieja civilización. Además, ocurría que esta sociedad venía manteniendo una dura y penosa brega para asegurar su existencia material. Dedicarse a la literatura, y en particular a la poesía o novela, era cosa necesitada de constante justificación frente a las miras prácticas y utilitarias de la gente. Por otro lado, no con-

taban los Estados Unidos con ninguno de los manantiales literarios en que bebieron los nacionalismos literarios de Europa: carecían de una larga y romántica historia, de tradiciones populares, de poblaciones pintorescas. Como Hawthorne hubo de admitir, es el nuestro "un país donde no hay fantasmas, ni antigüedad, ni misterio, ni males pintorescos y sombríos; nada absolutamente, salvo una vulgar prosperidad expuesta a la clara y trivial luz del día" [1].

Estas circunstancias permiten explicar ciertos rasgos llamativos de la primitiva crítica norteamericana. Su actitud preocupada de sí frente a la literatura inglesa era debida, en parte, al provinciano deseo de demostrar inteligencia y talento ante escarnios como el proferido por Sydney Smith, que en 1820 preguntaba si habría alguien, "en las cuatro esquinas del globo, capaz de leer un libro norteamericano" [2]. Al mismo tiempo, un optimismo desafiante descubría genios propios a cada paso o abrigaba las más eufóricas esperanzas con respecto al futuro, cuando la libertad, la igualdad y la difusión de la democracia trajesen al mundo una nueva Edad de Oro literaria. A partir de 1815 sobre todo, los norteamericanos volvieron la vista al continente europeo, y particularmente a Alemania, en reacción a su anterior dependencia de Inglaterra. Penetran en la crítica con extraordinario ímpetu las ideas del romanticismo germano (Schelling, A. W. Schlegel y toda la escuela histórica), favorecidas por otras semejantes que llegaban también de fuentes inglesas (Coleridge, Carlyle) y de intermediarios franceses como Cousin. Ya en su pomposo discurso acerca de *The Importance and Means of a National Literature* (1830) se quejaba William E. Channing de que "nuestras lecturas no suelen pasar de los libros ingleses" y abogaba por "cultivar una mayor intimidad" con la literatura de la Europa continental [3]. Y Longfellow vaticinó en 1849: "así como la sangre de todas las naciones se está mezclando con la nuestra, así también el pensar y el sentir de aquéllas acabará por fundirse con nuestra literatura. De los alemanes aprenderemos ternura; de los españoles, pasión; de los franceses, vivacidad, para mezclarlas cada vez más con nuestro sólido sentido inglés. Y ello nos dará la universalidad que tanto deseamos" [4].

Acaso haga sonreír la simplicidad de la receta, pero no olvidemos que, un siglo después, algo de esa universalidad será el rasgo característico de la crítica norteamericana. En efecto, dicha crítica ha seguido íntimamente ligada a la del continente, pero sin romper por eso los lazos que la unen a Inglaterra; gracias a su ventajosa situación al otro lado del océano ha podido ser como una síntesis de la crítica europea, y por lo menos se ha visto libre de las limitaciones específicas que imponen las principales tradiciones nacionales.

En el período de orígenes, la búsqueda del alma nacional echaba mano de medios más elementales. Se pedía a los escritores que se inspirasen en asuntos y escenarios de Norteamérica; que en sus descripciones apareciesen únicamente estos paisajes patrios, la vida y tradiciones de los indios, el pasado reciente, y juntamente la guerra de liberación y las nebulosas leyendas de Nueva Inglaterra (en que luego bebería Hawthorne, el mejor escritor norteamericano de aquella época). Las controversias respecto al nacionalismo literario tuvieron gran importancia pero local solamente, por lo que caen fuera de una historia general de la crítica.

Lo mismo puede decirse sobre las teorías más estrictamente literarias anteriores al año 1836, fecha aproximada en que aparecieron Poe y Emerson. Como teorías ofrecen escaso interés, pues son un eco más de las inglesas. En el siglo XVIII norteamericano existió una especie de neoclasicismo; es decir, los escritores adoptaron la ortodoxia de cuño inglés que tenía por caudillos a Pope y a Johnson. Hubo también en la crítica una especie de prerromanticismo, y los críticos escoceses (Kames, Blair, Alison), cuyos libros se usaban en los centros escolares de Norteamérica y se reimprimían con asombrosa frecuencia, privaron en escena hasta que los nuevos gustos del romanticismo inglés los hicieron pasar de moda [5]. Podríamos ir siguiendo paso a paso estas últimas manifestaciones, con la renovada veneración por Shakespeare, la fama creciente de Wordsworth, Coleridge, Byron y Scott, y luego de Shelley y Keats, como también podríamos estudiar el amplio eco que hallaron las teorías literarias de estos autores en los nuestros. Un poeta, William Cullen Bryant, re-

cogió en sus lecciones de poesía [6], tan cinceladas, los principales motivos de la teoría romántica. La poesía no es un arte imitativo, sino "sugerente"; se dirige a la imaginación, pero en mayor medida todavía al sentimiento, que es su "cuerda fundamental". No se distingue de la elocuencia sino por su forma métrica y, desde luego, no está reñida con la moral. Además, la poesía "da lecciones directas de sabiduría" [7] y contribuye a la felicidad del género humano incitándonos a amar al prójimo, a admirar las hazañas del hombre y las glorias y maravillas de la naturaleza. No hará falta rastrear las fuentes de estos venerables lugares comunes, que tan repetidos fueron, entre otros por Longfellow en la florida y efusiva crítica que dedicó a la *Defence of Poetry* de Sidney [8]. La poética se concentró entonces en ser una "defensa de la poesía", como por fuerza había de serlo en sociedad tan mercantil y puritana. Las teorías estéticas y los gustos literarios no podían brillar por su originalidad. En las revistas del tiempo encontramos a cada paso las mismas ideas, cierto que con distinto acento y en distintas combinaciones, pero sin novedades sustanciales.

EDGAR ALLAN POE (1809-1849)

No sería difícil demostrar que Edgar Allan Poe se acomodó en sus reseñas críticas a los gustos de la época, valiéndose de métodos y estilos usuales en las revistas británicas y en sus compañeras norteamericanas. Ese ser que se nos ha pintado, ese intelectual solitario perdido en una asfixiante civilización mercantil, fue creación europea, y particularmente de Baudelaire en sus artículos de colorista fantasía, pero queda desmentido por el propio Poe, por su frenética y próspera carrera de periodista literario que tan bien sabía avenirse a las demandas del público y a los convencionalismos del oficio. Veámosle de cerca. Poe "hace picadillo" a sus enemigos en sarcásticas "ejecuciones", o reparte elogios y gloria entre las "gentiles autoras", clasificando y comparando muy en serio a la Sra. Osgood con la Sra. Norton o a la Sta. Talley con la Sra. Welby [9]. Nadie hay más admirador que él

de las conquistas de su tiempo en comparación con los pasados: "Decididamente, esta nuestra sí que es la edad del pensamiento, y hasta muy bien podríamos preguntarnos si antes de ahora la humanidad ha pensado enjundiosamente alguna vez" [10]. Se permite despreciar la tragedia griega, "ruda y superficial" [11], y hablar de "la incapacidad dramática de los antiguos" [12]. Cree también que se valora en exceso a los viejos poetas ingleses [13], así como que "por un Fouqué hay cincuenta Molière" [14]. Le parece obligado lucir su erudición histórica, por muy de segunda mano y descuidada que sea [15]. Los poetas que él admira son Tennyson, "el poeta más noble que ha existido" [16], Elizabeth Barrett Browning, Thomas Moore, Thomas Hood... y R. H. Horne, que con su *Orion* nos ha regalado una obra nunca excedida ni igualada "en cuanto concierne a los atributos más sublimes y sagrados de la auténtica poesía" [17]. Admira igualmente a novelistas tales como Dickens, Godwin, Bulwer y Disraeli. Por otra parte, detesta a Carlyle y a Hugo, motejados de "asnos" [18] de marca mayor, y a Emerson, que es "místico por puro amor al misticismo" [19]; no ve con buenos ojos a Cooper; persigue a Longfellow por supuestos plagios, y, en fin, se revuelve violentamente contra Lowell (que se había reído de él), exigiendo que "ningún hombre del Sur toque siquiera un libro de este autor", sin más razón que la de ser Lowell abolicionista [20].

Pero tras admitir cuánto hay de redundante, prejuicioso, sentimental o simplemente descolorido y gris en estas reseñas, apresurémonos a salvar a Poe por su frecuente exactitud y su penetración de algunos momentos. Un punto a su favor lo señala el haberse erigido en defensor de los primeros relatos de Hawthorne (si bien no todo fuese puro en esta admiración, ya que también le acusó de haber plagiado a Tieck [21] y puso reparos a sus aficiones alegóricas y a su monotonía). En cuanto a la reseña del *Barnaby Rudge* de Dickens [22], es encomiable no ya porque Poe descubriese de antemano al asesino, sino por analizar juiciosamente la intriga y los personajes, guiándose por normas de verosimilitud y coherencia. También su crítica teatral es meritoria para aquel tiempo: lo que más censura en las obras con-

temporáneas suele ser la "falta de verosimilitud" [23], la construcción deficiente y los absurdos convencionalismos escénicos [24]. Asimismo, su crítica poética, aunque mucho más irregular, contiene agudos análisis de imágenes, rima y dicción. Poe suele ser muy sensato por lo que se refiere al nacionalismo literario. Su innegable patriotismo no le impide ver que "a diario nos encontramos con el paradójico dilema de tener que poner cara satisfecha —o aparentarlo— a un libro completamente estúpido, no más que porque (a buen seguro) ha adquirido su estupidez entre nosotros y se ocupa de nuestros asuntos" [25]. También tiene mérito el afirmar una y otra vez la alta función de la crítica, así como la gran importancia de su aspecto judicativo [26]. Duda Poe, sin embargo, entre considerarla como arte o como ciencia [27]. La crítica requiere arte, en el sentido de que cada ensayo debe constituir una depurada obra artística, pero es también "un arte fundamentado de modo inconmovible en la naturaleza" [28] y en ciertos principios, por lo cual aspira igualmente a ser una "ciencia".

Con todos los méritos que suponga para aquel tiempo y lugar la enorme actividad periodística de Poe (hasta 258 artículos reúne la edición de Virginia), ellos solos no le darían derecho a figurar en una historia internacional de la crítica. Pero tal derecho queda plenamente justificado y comprobado por dos ensayos salidos de su pluma: *The Philosophy of Composition* (1846) y *The Poetic Principle* (1848; publicado en 1850). Cosa que podríamos reforzar agregando las anotaciones de sus *Marginalia* y ciertas observaciones desparramadas en sus reseñas. Visto desde la privilegiada atalaya de nuestro tiempo y, especialmente, a través de los simbolistas franceses, Poe se nos aparece como el expositor de unas teorías que acaso de suyo no sean muy originales ni aun formen un sistema crítico coherente, pero que tienen la virtud de insinuar los principales motivos a que se dedicaría la teoría poética del futuro.

En primer lugar, Poe reafirma la autonomía de la creación artística, y tan resueltamente que se acerca muchísimo a la doctrina del arte por el arte. De hecho tuvo que enfrentarse con el sofocante didactismo de su tiempo y de su país. Él inventó la célebre expresión de "la

herejía de la didáctica" [29] y creyó lo más natural del mundo escribir "un poema por puro amor al poema" [30]. Le parecía dudoso que "el fin último de la poesía sea la verdad" y aseguraba que "existen diferencias radicales y abismáticas entre los modos de inculcar algo, según que se trate de poesía o de verdad". Es imposible de todo punto "armonizar el agua y el aceite obstinados de poesía y verdad" [31].

Ya sorprende más el insistir de Poe en que poesía no es pasión. Por una parte, esto no significa sino el "sereno recordar" de que hablaba Wordsworth; creer que el dolor, por ejemplo, antes de devenir material poético, ha de ser "purificado" o —como diríamos nosotros— mantenido a distancia. Por otra parte, significa que "la poesía, al elevarnos, serena el *alma.* Nada tiene que ver con el *corazón*" [32]. Es, pues, la poesía arte espiritual, no apasionado, ni erótico siquiera. Claro que tampoco es imitación del mundo exterior; a lo sumo, "reproduce lo que los sentidos perciben en la naturaleza a través del velo del alma" [33]. Así que la poesía no depende de la sociedad concreta en que se manifieste: "En la Kamchatka, como en la Arcadia, el poeta siempre es poeta...; y las distintas circunstancias sociales, políticas, morales o físicas no lograrán reprimir más que un momento los impulsos que arden en nuestro pecho con tanta vehemencia como en el de nuestros antepasados" [34].

Hasta aquí, en sus exclusiones, esta delimitación del reino de la poesía no parece salirse de la tradición kantiana de la *Crítica del juicio,* aunque sea a través de los filtros de Coleridge, A. W. Schlegel y otros nexos. Pero de hecho la concepción autónoma del arte sufre en Poe grandes cambios y debilitaciones. Si condena la poesía didáctica y repetidamente censura a Longfellow por las coletillas morales de sus baladas, también admite cierta "moral didáctica" como "fondo último de una tesis poética" [35] y concede que en poesía "no está prohibido pintar la virtud, sino razonar y predicar sobre ella" [36]. Al ocuparse del teatro, reafirma su hostilidad contra el didactismo declarado: "Transmitir eso que absurdamente se denomina 'una moral'... debe quedarse para ensayistas y predicadores. Inculcar verdades cae fuera de las posibilidades de cualquier ficción". Ello no le impide

acoger libremente cierto canon de fidelidad o parecido vital: "La veracidad, la indispensable veracidad del teatro, sólo hace referencia a la fidelidad con que debe él pintar la naturaleza... En resumen, el teatro necesita ser veraz, pero sin transmitir la verdad" [37]. De este modo readmite Poe la verdad y la moralidad, si bien en una posición subordinada y, a lo que parece, sólo con respecto a dos géneros literarios, teatro y novela, los cuales, en su opinión, son inferiores a la poesía precisamente por su carácter imitativo.

Aunque proteste de que se impongan al arte moldes utilitarios, realmente Poe sabe ver e incluso glorificar la función social del mismo. Al gusto lo sitúa, a la manera kantiana, entre el entendimiento y el sentido moral, en "íntimas relaciones con uno y otro extremo..., moviendo guerra al Vicio tan sólo a causa de la deformidad de éste, de su desproporción, de su hostilidad contra lo congruo, lo propio, lo armonioso; en una palabra, contra la Belleza" [38]. En su notable *Colloquy of Monos and Una* (1841), donde considera el triunfo del intelectualismo, de la democracia y de la industrialización como última y espantosa etapa previa a la destrucción del mundo, Poe centra en la perversión del gusto el definitivo horror: "Es que sólo el gusto —facultad que, por su posición intermedia entre el entendimiento puro y el sentido moral, no es posible desatender sin peligro—, tan sólo el gusto podría devolvernos suavemente a la Belleza, a la Naturaleza y a la Vida" [39]. Por desgracia, esta salvación estética del hombre, que recuerda la educación estética defendida por Schiller, no es sino una oportunidad malograda, incluso en un sueño tan fantástico como ése.

Muy a menudo Poe nos presenta como objetivo capital y núcleo del arte la idea de belleza, de la belleza "superna" (inglés *supernal*), esto es, excelsa, suprema, celestial. Esa idea no es del todo ajena al conocimiento, como parecerían indicar ciertas declaraciones, sino de carácter neoplatónico, pues hace referencia a la armonía, a las proporciones matemáticas, al ideal o a la idealidad [40]. La concepción se tiñe de colorido romántico cuando insiste en ver la belleza como vaga, sugestiva y extraña, triste o melancólica, pero también como "super-

na", "etérea" y "mística". Hay en el hombre un "instinto inmortal", una sed inapagable que tiene relación con la inmortalidad:

> Es el anhelo de la polilla por la estrella. No se trata de una mera apreciación de la Belleza que tenemos delante, sino de un desesperado esfuerzo por alcanzar la Belleza de las alturas. Inspirados por una presciencia extática de las glorias ultramundanas, ciframos todo nuestro empeño, con ayuda de multiformes enlaces entre las cosas y las ideas del Tiempo, en alcanzar una parte siquiera de aquella suma Hermosura cuyos elementos acaso sólo pertenezcan a la eternidad. Y así, cuando gracias a la Poesía —o a la Música, el estado poético más arrebatador— nos encontramos bañados en lágrimas, lloramos, sí, pero no —como supone el abate Gravina— por el mismo exceso de placer, sino por cierta amargura despechada e impaciente al vernos impotentes para captar por entero *ahora mismo,* aquí en la tierra y de una vez para siempre, esos arrobadores y divinos deleites de los que apenas si entrevemos vagos y fugaces destellos *a través* de la poesía o *a través* de la música [41].

Lamenta su más implacable crítico, Yvor Winters, que Poe "quiera privarnos de toda materia temática y desplazar la poesía de su puesto tradicional como acto de completa comprehensión a otro de mayor trivialidad" [42]. Pero para Poe nada hay de trivial ni aun de lúdico en esta concepción de la belleza, la cual, por limitada que sea en su exclusivismo, aspira metafísicamente a algunas vislumbres de la verdad suprema. En un contexto análogo, y no por casualidad, cita nuestro autor el platónico *Hymn to Intellectual Beauty* de Shelley [43] y alude a su "tremenda Hermosura". Sostiene allí que "el afán de aprehender la superna Hermosura ha proporcionado al mundo *todo cuanto* éste ha sido capaz de comprender y de *sentir* inmediatamente como poético" [44]. Pero no hay duda de que los asideros metafísicos de Poe eran bastante débiles. Esa "amargura despechada e impaciente" no parece indicar sino que nuestro crítico sentía el gran misterio del universo y estaba convencido de que éste es inescrutable. Sus esperanzas de inmortalidad se basaban en una desdibujada teoría del

progreso cósmico, en una palingenesia sobre otro planeta [45]. Poe, agnóstico de corazón, intentó fundamentar su estética en residuos religiosos.

Además, ocurre en él no pocas veces que belleza y poesía designan algo mucho más socorrido: un vago sentimiento de tristeza, un pensar en la muerte, un anhelo amoroso. El catálogo de temas bellos que expone en *The Poetic Principle* es en parte una enumeración de bellezas naturales, y en parte una lista de valores éticos: "todo pensamiento noble; todo motivo extramundano; todo impulso sagrado; toda empresa caballeresca, generosa, abnegada". Entra ahí también la belleza de la mujer (en cuerpo y en espíritu): "el crujir armonioso de sus vestidos" juntamente con "su caridad gentil, su mansa y piadosa capacidad de sufrimiento; la fe, la pureza, la fuerza, la majestad íntegramente divina de su amor" [46]. El sentimentalismo retórico de este pasaje tiene su complemento en otros de *The Philosophy of Composition*: "cualquiera que sea su especie, la Belleza, en su plenitud suprema, siempre arranca lágrimas del alma sensible" [47]; "la muerte de una bella mujer es, indiscutiblemente, el tema más poético que haya en el mundo" [48].

De hecho, Poe tiene una visión mucho más amplia de la poesía suprema. Su lista de la poesía "ideal" comprende el *Prometeo encadenado* de Esquilo, el *Infierno* de Dante, la *Numancia* de Cervantes [49], el *Comus* de Milton, los tres grandes poemas de Coleridge; la *Ode to a Nightingale* de Keats y "muy especialmente *The Sensitive Plant* de Shelley y la *Ondine* de La Motte Fouqué" [50]. En otro lugar reproduce la misma lista, pero suprimiendo *Ondine* y añadiendo *The Rape of the Lock* y *Tam o' Shanter* [51]. Se trata de una nómina lo bastante variada e incongruente como para no reducir la poesía a un solo tema o un solo estado de ánimo; ni siquiera se la puede conciliar con el habitual insistir de Poe sobre la identidad de poesía y canción o la afinidad de aquélla con la música. Con frecuencia llama "música" no más que al verso armónico, melodioso y aun cantable; es decir, a la fusión de poesía y musicalidad que tanto admiraba en Thomas Moore, cantante de sus propias canciones [52]. Pero con la

misma frecuencia "música" es otro nombre dado al tema "místico", "superno". Escribe en una carta: "Me conmueve profundamente la música, y también ciertos poemas, sobre todo los de Tennyson (a quien considero, junto con Keats, Shelley, Coleridge —a veces— y unos pocos más de igual mentalidad y expresión como los únicos poetas existentes). La música es la perfección del alma, o idea, de la Poesía. A lo que debiéramos aspirar en poesía es, precisamente, a esa vaga exaltación suscitada por un aire suave (que habría de ser rigurosamente indefinido y nunca demasiado sugerente)" [53]. No se refiere Poe a nada definible en términos métricos o musicales; simplemente, emplea una nueva locución con la que aludir a ese místico anhelo, colmado —si es que cabe colmarlo alguna vez— por "las notas arrancadas de un arpa terrenal con la que los ángeles *no pueden menos* de estar familiarizados" [54]. Tales criaturas, sin embargo, se nos figuran aún más hipotéticas que los ángeles de Rilke.

Así, pues, nada tiene que ver con el simbolismo el concepto de poesía que hallamos en Poe. Como éste desconfía hasta de la metáfora y del símil, no cabe que repare en correspondencias o analogías, ni que intuya de algún modo el símbolo poético [55]. La poesía no nos permite más que vislumbres de algo trascendente, ideal, "superno", extraterreno.

Un examen del modo como Poe concibe la imaginación y el proceso creador confirmará esta conclusión. Para él, la imaginación no es creativa. Por más que entre sus requisitos englobe la novedad y la originalidad, considera siempre a la imaginación como puro poder combinatorio o, en el mejor caso, como una fuerza intuitiva, en el sentido de que ahorra los laboriosos pasos de la inducción y deducción [56]. Y aunque ella sea "la suprema facultad espiritual" y nos conduzca —como la poesía— "al borde mismo de los grandes secretos" [57], no deja por eso su condición de no creativa, de combinatoria. Una vez, tempranamente (1836), aludió Poe a la teoría que Coleridge tomó de Schelling, al referirse a la distinción entre imaginación primaria y secundaria: "Posiblemente, la imaginación del hombre es un grado menor de la potencia creadora de Dios". Pero a renglón se-

guido interpretaba esto en un sentido prekantiano, recurriendo a un enciclopedista prusiano del siglo XVIII, el barón Von Bielfeld [58]: "Lo que imagina la Divinidad *es*, pero *no fue* antes. Lo que imagina el hombre *es*, pero *fue* también. El espíritu humano no puede imaginar lo que *no* es" [59]. Más tarde, en su concienzudo estudio sobre la imaginación, todo lo hizo girar alrededor de esta única idea del combinar y elegir: "La imaginación pura elige, *bien de la belleza o de la deformidad*, tan sólo aquellas cosas susceptibles de combinación y hasta entonces no combinadas, con lo cual el compuesto resultante participa (en su carácter), por regla general, de la sublimidad o de la belleza en razón de la respectiva sublimidad o belleza de las cosas combinadas, las cuales todavía han de ser consideradas en sí como atómicas; es decir, como combinaciones previas". Es verdad que Poe contradice después su insistencia en el atomismo, al admitir la existencia de combinaciones químicas cuyo resultado no conserva "ni una sola cualidad de cualquiera de ellas, ni aun las cualidades conjuntas de ambas" [60]. Pero los compuestos físicos o químicos no son verdaderas creaciones. Por lo tanto, es muy lógico que Poe rechace la distinción señalada por Coleridge entre imaginación y fantasía, y que la repute "distinción carente de diferencia; sin diferencia de grado siquiera. La fantasía viene a crear poco más o menos como la imaginación, y ninguna de las dos lo consigue en absoluto. Las concepciones nuevas no son más que combinaciones insólitas" [61]. También es verdad que Poe distingue a veces en su labor crítica entre fantasía e imaginación. Del *Culprit Fay* de Joseph Rodman Drake dice que no revela sino "fantasía, facultad de comparar", ingeniosidad pura y simple [62]. Y en otro lugar le vemos queriendo trazar una cuádruple división entre la imaginación, que "aun con deformidades fabrica [otro término mecanicista] esa Belleza que es, a un tiempo, su único objetivo y su ineludible piedra de toque"; la fantasía *(fancy)*, que introduce un elemento secundario de inesperada sorpresa o dificultad vencida; el capricho *(fantasy)*, cuya característica es esquivar toda proporción, y el humor, que se complace en buscar "elementos incongruentes o antagónicos" [63]. Pero por mucho que vacile en su terminología, Poe

no es un seguidor de Coleridge o de A. W. Schlegel (contra la opinión generalizada entre los especialistas norteamericanos). Leyó a estos autores, desde luego, y aprovechó sus ideas [64]; sin embargo, rechazó en lo sustancial el credo dialéctico-simbólico de los románticos y siguió siendo un racionalista dieciochesco con tendencias ocultistas. Al mismo resultado nos lleva el examen de *Eureka,* su poema cosmológico en prosa: Poe admite una máquina universal a lo Newton-Laplace, pero confunde groseramente la gravitación con el amor y describe a Dios como existente "tan sólo en la difusa Materia y Espíritu del Universo" [65].

Al mirar la imaginación como pura capacidad combinatoria, ya no le era fácil distinguir entre especulación científica e intuición imaginativa. Aunque su actitud varíe, según los casos, con respecto a la relación entre lo especulativo y lo imaginativo [66], su decisión última es que "los verdaderamente imaginativos nunca son otra cosa que analíticos" [67], lo cual le lleva a repudiar el viejo dogma de que "las facultades calculadoras hacen guerra al ideal". "El *supremo* orden del entendimiento imaginativo es siempre preeminentemente matemático, y a la inversa" [68].

De esta forma Poe acentúa la participación del entendimiento en el proceso de la creación, y entendimiento significa para él poder combinatorio: "No hay mayor error que creer que la verdadera originalidad es cuestión simplemente de impulso o de inspiración. Inventar es combinar con cuidado, paciencia y lucidez" [69]. Este concurso del juicio y de la razón que tan grato parecería a los buenos clasicistas significa, sin embargo, en labios de Poe algo muy distinto, pues con ello quiere defender la elaboración técnica, el plan minuciosamente calculado. En *The Philosophy of Composition* se dedica a describir el proceso de creación de su poema *The Raven* (El cuervo), con objeto de hacer ver que "no hay en su composición un solo punto que pueda achacarse a casualidad o intuición, sino que esta obra progresó paso a paso, hasta su plenitud, con la precisión y la rigurosa consecuencia de un problema matemático" [70]. A ello sigue la famosa deducción del proceso creador. Primero fue el decidirse del poeta por

la belleza y aun por la melancolía, "el más legítimo de todos los tonos poéticos". Luego se le ocurrió el estribillo "nunca más". Luego, que un pájaro repitiera dicho estribillo. Luego, que el pájaro fuera un cuervo (aquí viene el argumento de que la muerte de una bella mujer es el tema más poético del mundo). Luego, la decisión de convertir el poema en una serie de preguntas planteadas por un enamorado al cuervo. Luego, la elección de la estrofa (Poe alardea de esta invención, desconocida durante siglos según él, aunque lo cierto es que el esquema métrico lo tomó de Chivers). Luego, el escoger para escenario un interior mientras fuera brama la tempestad, y un busto blanco que contrastara con el negro cuervo, etc. El propio Baudelaire, que citaba el ensayo de Poe como si fuera suyo, hubo de preguntarse: "¿Se fingió Poe, por una extraña y divertida vanidad, menos inspirado de lo que realmente fue? ¿Rebajó la facultad espontánea que había en él para dejar a la voluntad la mejor parte? Yo me inclinaría mucho a creerlo... Después de todo, al genio siempre le está permitido su tanto de charlatanería, y hasta no le sienta del todo mal" [71]. Evidentemente, no se puede tomar en serio el orden exacto calculado por Poe. Esa deducción progresiva, paso a paso, es un golpe de efecto *a posteriori* (si es que no un camelo), increíble psicológicamente por lo que se refiere al continuo ir y venir del asunto a la métrica y viceversa; además, la refuta el hecho de que Poe escribió hasta quince versiones distintas de su poema. Pero, desde luego, él se tomó muy en serio la idea fundamental, aunque su intención fuera impresionar a los lectores para sacarles de su ingenua creencia en la inspiración. Al principio de ese ensayo hay una precisa descripción del proceso creador que se acerca mucho más a la verdad que la tan cacareada "deducción":

> La mayoría de los escritores —y particularmente los poetas— prefieren que se les imagine componiendo en una especie de trance admirable o intuición extática, y les daría verdaderos escalofríos saber que el público estaba atisbando entre bastidores la torpeza laboriosa y vacilante del idear; las verdaderas intenciones que sólo se comprenden en el último momento; los innumerables destellos de ideas que

> no llegaron a la madurez de una visión plena; las fantasías plenamente maduradas pero desechadas con desesperación por inmanejables; el cauteloso elegir y rechazar; las penosas tachaduras e interpolaciones. En una palabra: las ruedas y piñones; la tramoya de las mutaciones escénicas; las escaleras de tijera y los escotillones; las plumas de gallo, la pintura roja y los parches negros que en el noventa y nueve por ciento de los casos constituyen la guardarropía del *histrio* literario [72].

Tras la gran fe romántica en el soplo de la inspiración, era necesario acentuar las notas de tanteo, experimentación, duro trabajo, artesanía, e incluso de teatralidad, enmascaramiento y simulación. Pero ya es otro cantar lo del raciocinio, el cálculo y la deducción progresiva. En realidad, el método de que blasonaba le falló a Poe rotundamente: ni dedujo que un hombre estuviera escondido en el autómata de ajedrez de Maelzel, ni resolvió por deducción el misterio de Marie Roget; a lo más que llegó es a descifrar sencillos criptogramas [73]. *El cuervo,* que ha impresionado a tantos lectores, especialmente en Francia y en Rusia, debe calificarse como un *tour de force,* un alarde de virtuosismo que, mirado de cerca, es muchas veces baratito y chapucero [74].

En ese cálculo ideal del efecto hemos de ver, fundamentalmente, un concepto retórico que sitúa el valor estético en la conmoción emotiva causada por el poema. "El valor del poema —dice Poe— está en razón directa de esta conmoción elevadora" [75]. De manera arbitraria y estrecha decidió nuestro crítico que solamente debe existir un efecto único, puro y uniforme, producido por un único temple anímico, un único tono sentimental. Con ello se explica su célebre impugnación del poema largo y su correspondiente defensa del cuento corto, dominado por un solo estado de ánimo, dirigido a conseguir un solo efecto. Un poema debe impresionar intensamente, y por impresionar entiende él, al pie de la letra, poner en tensión nerviosa. Como tal impresión ha de ser breve y fugaz, resulta que "el poema largo no existe" [76], o mejor dicho, que "el poema largo es realmente una serie de poemas cortos"... "La mitad, cuando menos, del *Paraíso perdido* es prosa

esencialmente" [77]. Milton y Homero no nos dan más que "una sucesión de poemas menores"... "Pero se acabaron ya los días de tales anomalías artísticas [el poema épico]" [78]. Poe fija en cien versos la extensión ideal de un poema y habla de que es necesario leer de una sentada una poesía o un cuento [79], pues cualquier interrupción mata la ilusión, rompe el encanto. Nuestro autor ha influido profundamente en todas las modernas teorías de la novela corta al subrayar así la unidad de efecto, la brevedad y el punto o temple adecuado. A su parecer, la novela larga es tan recusable como el poema extenso: "Como una novela —escribe— no puede leerse de un tirón, pierde el inmenso beneficio de la totalidad o conjunto"... "Durante esa hora de enfrascamiento [en la lectura de un cuento corto], el alma de quien lee está bajo el dominio del autor" [80]. El escritor de relatos breves debe "proponerse intencionadamente el logro de cierto efecto único". Después, "que invente aquellos lances, que combine aquellos sucesos que mejor le sirvan para conseguir el efecto preconcebido" [81]. Ya "la misma frase inicial" ha de apuntar o sugerir ese efecto. "En toda la composición no debe aparecer ni una sola palabra cuya tendencia, directa o indirecta, no vaya encaminada a la intención preestablecida" [82].

Parecen muy discutibles los supuestos de esta teoría. Los argumentos contrarios a la novela y al poema largos sólo podrían admitirse dentro de una teoría psicológica que haga depender el efecto estético de una momentánea excitación nerviosa, no de la contemplación de una estructura verbal regularmente extensa. Aun sin salirnos de lo psicológico, cabe muy bien defender una mayor convivencia con la obra de arte, un continuo embeberse en ella durante días y días. La importancia dada al estado anímico único se basa en el supuesto, heredado del clasicismo, de que los géneros deben ser puros y de que las mezclas y contrastes de estados anímicos no son artísticos. Claramente se ve que esa unidad defendida por Poe no es la unidad orgánica. Un concepto orgánico permite armonizar contradicciones, reunir lo múltiple con lo uno, mientras que el de Poe no es más que una unidad de efecto conseguida por procedimientos de cálculo. No

deja de haber cierta justicia poética en el hecho de que nuestro crítico salga a relucir con frecuencia en esos manuales que enseñan a escribir novelas cortas y que dan fórmulas para componer los tipos novelísticos corrientes en las revistas populares norteamericanas —las llamadas *slick* o *pulp*—, ya sean policíacos o de aventuras.

En contra de lo que se suele decir, Poe no parece tener atisbos de la unidad orgánica. El término "unidad de interés" lo encontró en A. W. Schlegel, quien a su vez lo había tomado de La Motte (crítico francés del siglo XVIII), sabiendo muy bien que al hacerlo convertía un término referente a la psicología del público en otro relativo a la estructura de la obra artística [83]. Vuelve Poe a la idea dieciochesca de unidad, que significa impresión o efecto producido en el lector, y no producto orgánicamente crecido en el espíritu del poeta conforme a las leyes de la naturaleza. O se trata de una unidad de tono —"armonía" *(keeping)*, como Poe gusta de llamarla, usando un término pictórico— [84], o es simplemente una trama coherente, fuertemente trabada, que apunta a un desenlace. La trama ha de tener "un indispensable aspecto de consecuencia o causación" [85], y tan perfecto que (con expresión íntimamente ligada a la descripción aristotélica) "sea imposible suprimir una de sus partes constitutivas sin perjudicar el conjunto" [86]. Y la trama más perfecta sería aquella en que la causalidad quedara oculta o velada. "Debemos aspirar a disponer las circunstancias o incidentes de tal modo que ya no podamos precisar claramente, respecto a uno cualquiera de ellos, si depende de algún otro o si viene a reforzarlo". Pero Poe reconoce que "en este sentido, la perfección de la trama es, de hecho, algo inalcanzable, porque el Hombre no es más que un constructor. Las tramas de Dios, en cambio, son perfectas. Y el Universo es una Trama de Dios" [87]. En esa metáfora atrevida, Poe entrevió por un momento la idea de organicidad; sin embargo, volvió a afirmar que el hombre es solamente un constructor de series causales y no un creador.

Lo que la trama para el cuento en prosa, significa la medida o "música" para la lírica. Poesía es "rítmica creación de belleza" [88]. Poe dedicó un largo ensayo, *The Rationale of Verse* (1848), que es

su obra crítica más extensa, a exponer una prosodia que parece extrañamente descaminada, desde el punto de vista moderno, incluso en cuestiones elementales. No reconoce ningún valor al acento en el verso inglés y diríase que tiende hacia una rudimentaria prosodia musical como la que más tarde formularía Sidney Lanier. Poe desea un tipo de verso que pueda leerse monótonamente, con pies de tiempo equivalente, y produzca la impresión de una salmodia. Con ello conseguiría los efectos sugerentes, místicos y mágicos buscados. En la práctica aboga por un metro regular, por formas estróficas complejas e irregulares, por aliteraciones, rimas internas y recursos onomatopéyicos [89].

Sus dos procedimientos favoritos son, pues, "música" para la lírica y "trama" para el cuento corto. En ellos encuentran representación las dos caras de la teoría poética de Poe: lo oculto y místico, lo planeado y calculado. Esa singular combinación de misticismo y matemáticas, de anhelo sentimental y trama intencionadamente efectista, había de proporcionar a las teorías del simbolismo dos temas importantes: la música, con su fuerza sugestiva e indefinible, y la artesanía consciente o virtuosismo calculado. Ocultismo y tecnología son las dos hebras, de rara forma concertadas, que los simbolistas franceses entrelazaron aún más en sus doctrinas. Por suerte, pudieron añadir algo más: los conceptos de símbolo y de imaginación creadora, los cuales ya habían sido expuestos en tiempos de Poe en los Estados Unidos por Emerson y por sus compañeros de trascendentalismo.

RALPH WALDO EMERSON (1803-1882)

Emerson forjó una teoría poética del más radical simbolismo. Por obra suya el arte pasa a insertarse enteramente en una visión monista del mundo, donde funciona a modo de lenguaje cifrado que revela, en fluidas transformaciones, la esencia de una naturaleza divina, bondadosa, luminosamente bella. El poeta es sublimado a la categoría de genio y profeta. Su imaginación, fundada en la inspiración y aun en

el instinto, se somete con sabia pasividad a las corrientes emanadas de la Superalma y crea así obras de belleza orgánica, sana y bien proporcionada, las cuales reflejan y encarnan la Idea central del universo. En la teoría literaria de Emerson no oiremos hablar de imitación, placer, pasión o asociación de ideas, y rara vez nos tropezaremos con la tragedia, la épica, la novela y demás géneros. Identificadas belleza, verdad y bondad, así como el acto de ver y crear con el de recibir, desaparecen tales distingos. Pero hay algo que resulta imprescindible: el entramado de símbolos proteicos, la retórica de las metamorfosis que hablan de una naturaleza y un hombre divinos. Este ideal poético de elevada espiritualidad, tan lejano y abstracto en apariencia, permite a Emerson reivindicar la igualdad de todos los temas, la actualidad contemporánea, el arte democrático norteamericano. En la igualdad cristiana se inspira su profecía: "América es un poema a nuestros ojos; su anchurosa geografía seduce deslumbradoramente la imaginación y no tendrá que esperar mucho tiempo para ser llevada al verso" [90]. Whitman creyó haber respondido a la llamada de Emerson, y Emerson fue el primero en saludar la aparición de *Leaves of Grass* como "la más extraordinaria muestra de ingenio y sabiduría con que jamás nos haya regalado América" [91].

A Emerson se le ha acusado con frecuencia de inconsecuente y poco lógico. Santayana llegó a decir de él que "carecía de toda doctrina" [92]. Como respuesta puede valer una frase del propio Emerson (cerrando los ojos a lo de "estúpida"): "Una estúpida coherencia es el fantasma de las mentes enanas" [93]. Él mismo confesó que le inspiraba "cierta desconfianza esa perfección sistemática que los metafísicos están prontos a afectar" [94]. Incluso admitió con humildad su "incapacidad para escribir metódicamente" y se disculpó por no saber "qué es lo que significan los argumentos con respecto a cualquier expresión conceptual" [95]. La mayoría de los comentadores han criticado a Emerson la floja trabazón de sus ensayos, y él mismo, en cartas cruzadas con Carlyle, llamaba a cada frase de las allí expresas "partícula infinitamente repelente", y a sus escritos, "horno de ladrillos más que casa efectiva" [96]. Hasta rezó buscando mejorarse: "Si Miner-

va me ofreciera un don y una opción, le diría: Dame continuidad. Estoy harto de retazos.

> *The Asmodean feat be mine*
> *To spin my sand heaps into twine*" [97].
> (Hágase mía la hazaña de Asmodeo:
> hilar como fibras mis montones de arena.)

Dando por bueno todo lo anterior, todavía quedaría el hecho de que, cuando menos en estética y crítica, Emerson nos ofrece una sola doctrina y tan coherente que, pese a mostrar —como veremos— alguna inconsistencia importante, en conjunto más merece ser acusada de monotonía, reiteración e inflexibilidad que de eclecticismo al tuntún. Con razón se le ha definido como escritor de diarios ante todo, como "predicador que habla para sí mismo" [98]. Casi podríamos ver en el *Journal* (Diario) su única obra, pues desborda los *Essays* (Ensayos) y refluye a ellos. El inconfundible estilo y personalidad de Emerson; su buena fe, pureza y serenidad; a veces el suave distanciamiento, pero en especial el enfoque consistente, le han permitido forjar una intuición central, una uniforme concepción del mundo y, en consecuencia, del arte.

No hay pruebas de que su visión del arte y de la poesía sufriera cambios importantes una vez asentado el punto de vista fundamental, ni siquiera tantos como pueden apreciarse en su abandono del idealismo subjetivo, en su lento desvío de las primeras esperanzas proféticas, en su creciente preocupación por la ciencia evolutiva y en su resignación final a la "bella necesidad" [99]. Los ensayos referentes a *Art and Criticism* (1859), *Beauty* (1860) y *Poetry and Imagination* (1872) dicen en sustancia lo mismo que el apartado sobre *Beauty* que figura en su primer librito, *Nature* (1836), o los ensayos dedicados al *Art* y a *The Poet,* compuestos al parecer en 1836 y 1841. Todos los trabajos últimos se inspiran en esbozos anteriores y constituyen, junto con muchas entradas del *Journal,* un solo calidoscopio en el que las frases de vivos colores se entremezclan una y otra vez en nuevas y

deslumbrantes combinaciones, pero donde los trocitos de cristal siguen siendo los mismos.

La concepción emersoniana del universo es básicamente neoplatónica. Se trata de un panteísmo emanatista, aunque modernizado por cierta fluidez y libertad imaginativa opuestas al misticismo reseco y a la rigidez escolástica. "La naturaleza es encarnación de un pensamiento y se resuelve en pensamiento otra vez"... "El mundo es espíritu precipitado" [100]. Hay un "espíritu universal" común a todos los hombres, del que cada hombre es una encarnación más. Cada individuo tiene acceso a la Superalma mediante un renunciar a sí mismo que, al hacerle perder sus rasgos individuales, restaura su prístina divinidad. Existe en la naturaleza toda una escala graduada, desde el mineral más humilde hasta el espíritu universal, o, dentro del individuo, desde la sensación en bruto hasta la visión profética. Pero las consecuencias sociales que podría suponer un esquema jerárquico de ese tipo las reduce Emerson al mínimo al subrayar en todo momento las ideas de igualdad y ubicuidad. La belleza se halla por doquier. "Dios es absoluta perfección. Verdad, bondad y belleza no son sino diferentes caras del mismo Todo". Bella es la naturaleza: "dechado de lo bello es el círculo perfecto de las formas naturales: la totalidad de la naturaleza" [101], que a su vez "apunta y mira a la identidad" [102]. El arte ocupa tan sólo un estrecho segmento de esa escala; la belleza creada por el hombre viene a añadirse a las obras naturales. Según Emerson, una obra de arte es no sólo "orgánica", análoga a la naturaleza, sino en rigor "una nueva obra de la naturaleza, como lo es el hombre" [103]. Llega a decir que "Shakespeare forjó su Hamlet como un pájaro entreteje su nido" y que "los templos crecieron como crece la hierba" [104]. Constantemente afirma la analogía con la creación natural, tomándola al pie de la letra: "Pues lo que hace que un poema lo sea no es el metro, sino el argumento conformador del metro; un pensamiento tan apasionado y vivo que, al igual que el espíritu de una planta o de un animal, tiene su arquitectura propia y adorna la naturaleza con una cosa nueva" [105]. Y esta cosa nueva es bella y verdadera porque es "un compendio o epítome del mundo", porque

"concentra en un punto esta irradiación del mundo todo" y "libra al objeto de la enfadosa variedad". "Así, el Arte es una naturaleza pasada por el alambique humano" [106].

Sin embargo, Emerson tiene plena conciencia muchas veces de la singularidad que caracteriza al reino del arte. El verso "La belleza es su propia razón de ser" se refiere a la rodora que florece en los bosques, pero el crítico distingue teóricamente también entre "el pensamiento [que] busca la unidad en la unidad", y "la poesía [que intenta] mostrarla por medio de la variedad; es decir, siempre por medio de un objeto o símbolo" [107]. En teoría, Emerson admite incluso "el peligro de matar la poesía con la didáctica" [108], pero por lo general en sus meditaciones de mayor vuelo asegura suavemente que "el verdadero filósofo y el verdadero poeta son uno, y la meta de ambos es una belleza que sea verdadera y una verdad que sea bella" [109]. "El poeta contempla la identidad central", lo mismo que el filósofo y el profeta. Poesía es "el perpetuo afán de expresar el espíritu de las cosas"; por eso, "si llega a la perfección, es la única verdad, es el habla del hombre que va en pos de lo real y no en pos de lo aparente" [110]. El poeta "descorre el velo y deja vislumbrar [a los mortales] las leyes del universo" [111]. En su última realidad todas las artes son idénticas: "Rafael pinta la sabiduría, Händel la canta, Fidias la esculpe, Shakespeare la escribe, Wren la edifica, Colón la navega, Lutero la predica, Washington la arma y Watt la mecaniza. Fue llamada la pintura 'poesía callada', y la poesía 'pintura parlante'. Las leyes de cada arte pueden reducirse a las leyes de otra cualquiera" [112]. Pero esa enumeración de Emerson, donde figuran un descubridor, un general y un inventor, ya deja comprender que sus leyes no tienen nada que ver con los cánones críticos, sino que son leyes comunes a todos los hombres grandes y "representativos"; leyes que impregnan el universo todo.

Cree Emerson que la naturaleza, "inmensa sombra del hombre" [113], es un sistema de símbolos; que incluso los hombres son "símbolos y habitan símbolos" [114]; que el mundo, dicho con otra terminología, es "emblemático", y que "el conjunto de la naturaleza constituye una

metáfora del espíritu humano" [115]. La analogía es la clave que permite interpretar el universo, y el juego de correspondencias opera en "la entraña de las cosas". La naturaleza es un alfabeto que toca descifrar al poeta. Pero Emerson, a diferencia de los swedenborgianos que sobre él influyeron, insiste en "lo accidental y fugaz del símbolo". Compara al poeta, en un símil tomado de Plotino, con Linceo, de cuya mirada se decía que podía atravesar la tierra: "El poeta torna el mundo en cristal...; está un paso más cerca de las cosas y ve su fluencia o metamorfosis" [116]. Critica expresamente a Swedenborg y a Böhme por hacer "el símbolo demasiado rígido y sólido", por "clavarlo a un solo sentido", por confundir "un símbolo accidental e individual con el verdaderamente universal". Para Emerson, todos los símbolos son "fluentes" [117]. "La identidad central permite a cualquier símbolo expresar sucesivamente todas las cualidades y matices del ser real. Para conducir las aguas celestiales, todas las mangueras se acoplan a todas las bocas de riego" [118]. Nuestro crítico ilustra minuciosamente esta capacidad de impregnación y cambio propia del simbolismo, empezando por la más sencilla metonimia, que es un "idealismo de tipo inferior". A su entender, todo tiene "dos asideros" [119]; es decir, un significado literal y otro simbólico. Por todas partes se produce un "infinito pasar de cada elemento a formas nuevas", una "incesante metamorfosis" [120]. Emerson nos recita toda una sarta de nombres para designar la naturaleza: "El mundo es un bailarín, un rosario, un torrente, un barco, una niebla, una telaraña. Es todo cuanto quieras que sea, y la metáfora valdrá siempre... Más raudo que la luz es el mundo para convertirse en la cosa que nombres... Llámalo capullo, varilla, ramo de perejil, corona de tamarisco, gallo, gorrión: el oído lo capta instantáneamente y el espíritu da un salto hacia el tropo" [121].

Múltiples son las variantes con que Emerson celebra las hazañas del poeta y de la imaginación al transformar el mundo: "Mis botas, mi silla y mi palmatoria son hadas disfrazadas, meteoros y constelaciones... Cada palabra tiene uso y sentido doble, triple o centuplicado... Paja y polvo empiezan a brillar y se visten de inmortalidad" [122]. Si la vieja y querida caja de zapatos se muda imaginativamente en

joyero, es que todos los asuntos tienen el mismo valor poético: "El ferrocarril, la fábrica de zapatos, la oficina de seguros, la banca o la panadería ¿han de quedarse fuera del sistema y de la correspondencia de las cosas, o han de estar más lejos de Dios que el pastar de las ovejas o el banco de mariscos?" [123]. Cualquier cosa resulta mina aprovechable para un escritor: "guerras, terremotos, renacer de las letras, la nueva ley dada por Jesús o a través de los ángeles, el cielo, el infierno, el poder, la ciencia, la nada; todo es para él como colores nuevos de su pincel" [124]. De defender la capacidad del arte para tratar todos los temas se pasa fácilmente a argumentar en favor de la actualidad contemporánea, de la democracia y del arte norteamericano: "Dame una visión del hoy y tendrás el mundo antiguo y el futuro" [125]. Así, pues, "la prueba o piedra de toque para el genio poético consiste en su capacidad de encontrar la poesía de los asuntos triviales: de iluminar las circunstancias más actuales, no usando las viejas supersticiones de un Scott o un Shakespeare, sino transformando las del siglo XIX y las de las naciones presentes en símbolos universales..., convirtiendo en símbolos universales las energías vivas que obran ahora en Nueva York, Chicago y San Francisco"... "No existe tema que no le pertenezca [al poeta]: la política, la economía, la manufactura y la especulación bursátil son tan propias como las puestas de sol o las almas" [126]. Gran parte de la literatura antigua le parece a Emerson irremediablemente anticuada a causa del advenimiento de la democracia; p. ej., los poemas pastoriles murieron ya. De nada sirve imitar los estilos históricos: "¿Qué necesidad existe de copiar los modelos dóricos o góticos? La belleza, la conveniencia, la grandeza de ideas y la expresión original las tenemos nosotros tan cerca como cualquiera" [127]. Lo alto y lo bajo, lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, todo es igual a los ojos del poeta. "Un perro conducido por su amo o una camada de cerdos no son cosas menos satisfactorias ni menos reales que los frescos de Fra Angélico" [128]. "El arte vive y conmueve en nuevos usos y combinaciones de contrastes, siempre cavando en la oscuridad pozos de noche más y más negra. ¿Qué haría un pintor, qué haría un poeta o un santo de no ser por las crucifixio-

nes y los infiernos? Y siempre habrá en el mundo ese maravilloso equilibrio entre belleza y asco, magnificencia y ratas" [129].

Nos equivocaríamos, sin embargo, queriendo inferir de estos juicios palmarias deducciones, viendo en ellos una invitación al "realismo" o a la pintura de género, o bien una armonía de contrarios, un sometimiento del arte a lo feo y lo trágico, por no hablar ya del formalismo que Emerson parece favorecer cuando dice que "el tema es indiferente por completo" [130]. En realidad son variaciones sobre el mismo tema las que oímos ahí interpretar: unidad del mundo, igualdad de las cosas y los hombres ante Dios, simbolismo omnifecundante, metamorfosis universal. Emerson se apoya en la más humilde metonimia, en una expansión analítica, una acumulación de ejemplos, ilustraciones, símiles y metáforas que sólo en la eternidad encuentran su fusión coherente. La democrática igualación de los temas artísticos es una igualación religiosa. Todas las cosas viven en Dios y en Dios tienen su ser; viven todas en cada una y cada una en todas. Sirve esta teoría para ilustrar la técnica de composición que empleaba nuestro autor en sus ensayos, haciendo proliferar más y más ejemplos alrededor de un tema; sus poemas también tienen esa estructura incrementativa, que a él le parecía expresiva de "la más desenfrenada libertad". Su anhelo era escribir "rimas que levantasen en el Caos y la noche antigua una espléndida arquitectura con que alcanzar lo inconmovible y anunciar a gritos a todas las criaturas de la mañana que la Creación recomienza" [131].

No obstante esta concepción de un simbolismo libre y fluido en el que "toda manguera se acopla a toda boca de riego", a menudo surge en Emerson otro grupo de ideas que se cruza con ella y hasta la contradice un tanto. Dicen tales ideas: existe una relación fija entre palabras y cosas; existe un estilo necesario en el que se refleja la unidad organizada; en suma, existe un solo ideal de belleza clásica. Evidentemente, su visión simbolista subordina el arte a la naturaleza o, en el mejor caso, apenas distingue una cosa de otra; pero a veces, especialmente al estudiar las bellas artes, Emerson prefiere considerar el arte como naturaleza idealizada. Lo probable es que no advirtiera

contradicción entre decir que "en las horas felices, la naturaleza se nos presenta como constituyendo una sola cosa con el arte; arte perfeccionado" [132], y su admiración por el arte idealizado, por la escultura griega, por Miguel Ángel, Rafael y —guardando las debidas distancias— Canova, Thorvaldsen y Horatio Greenough. Cita alguna vez aquellas palabras de Bacon (quien, a su vez, no hacía sino repetir lugares comunes del platonismo renacentista): "la poesía... aspira a acomodar el aspecto de las cosas a los deseos de la mente y crear un mundo ideal superior al mundo de la experiencia" [133]. Emerson no ve que este otro "idealismo", con su mundo de formas perfectas, es incompatible con la concepción de un simbolismo fluido donde el arte acaba por desaparecer en una sutil red de correspondencias. Tampoco advierte contradicción entre ese mismo simbolismo, fluido y sugerente, y la teoría del lenguaje que propugnó con bastante firmeza.

Suele afirmar Emerson que "las palabras son cosas", que las palabras deben identificarse y hacerse unas con las cosas, o que "siempre hay una palabra propia y al lado de ella todas las demás son impropias" [134]. Todo vocablo lleva marcada su necesidad. "La buena poesía nos suena como si la hubieran transcrito de alguna tabla invisible de la Mente Eterna". Los grandes poetas, todos sin excepción, "se encontraron sus versos, no los crearon" [135]. Emerson respalda la teoría dieciochesca de un originario lenguaje pictórico, figurativo: "Al retroceder en la historia, se hace el lenguaje más y más pintoresco, hasta que en su infancia es todo poesía" [136]. Así que "el lenguaje es poesía fosilizada" (visión que sedujo a Vico y hubiera podido seducir a Croce). El poeta "es el Nominador o Forjador del lenguaje" [137]. "Los sabios pinchan esta dicción podrida [de nuestro tiempo] y de nuevo ligan las palabras a las cosas visibles" [138]. Por tanto, las palabras del poeta "deben ser pinturas, como deben ser sus versos esferas y cubos, para que se puedan ver, oler y tocar" [139]. En ciertos contextos, Emerson parece creer que sólo hay una manguera que se acople a su boca de riego, que un símbolo feliz es "como una especie de prueba de que nuestro pensar es acertado" [140]. En contradicción visible con su

confianza general en el individuo, en la propia seguridad, en la libertad extrema, reconoce a veces la fuerza de la tradición, las exigencias del tiempo, la "voz de la fábula" que lleva en sí algo de divino [141]. Recuerda a Goethe al hablar de las supremas obras de arte: "todo lo bello descansa en los fundamentos de lo necesario. Nada es arbitrario, nada está aislado en la belleza". La obra artística es "espiritualmente orgánica", tiene "su necesidad de ser en la Naturaleza...; ahora sólo es descubierta y realizada por el artista, no compuesta arbitrariamente por él" [142]. Luego Emerson recurre hasta a las diferencias entre lo clásico y lo romántico al modo como las formuló Goethe: "El arte clásico es el arte de la necesidad, es orgánico; el moderno o romántico lleva el sello del capricho y de la casualidad. Lo clásico desenvuelve y despliega; lo romántico suma y añade. Lo clásico *debe* ser; lo romántico *quiere* ser. Lo clásico es sano; lo romántico es enfermo" [143]. La unidad clásica pasa ahora a ser el ideal emersoniano, con su "solo tono", "que reina sobre el conjunto entero" [144]. Y el mundo se resuelve en armonía final. "El poeta, que revincula las cosas a la naturaleza y al Todo..., descarta con la mayor facilidad los hechos más desagradables" [145]. Desaparecen la tragedia y lo trágico. "Todo dolor radica en regiones inferiores. Es superficial... La melancolía toda, y todas las pasiones, pertenecen a la vida exterior". No puede haber más que desprecio para la tragedia griega, sostenida por el creer en un hado o destino brutal, en un "descabellado capricho" [146]. Llega de este modo Emerson al colmo del optimismo. El viejo Henry James diría que Emerson "carecía de conciencia" y Lowell sería de la opinión de que "cuando habla uno con él, la caída de Adán nos parece una noticia apócrifa" [147].

Esta alegre confianza en la bondad de la naturaleza y en la armonía del universo impregna también las ideas de Emerson sobre el genio. Casi siempre concibe al genio como ser enteramente pasivo y sin voluntad, rendido a la corriente inspiradora que emana de lo alto. Los máximos poetas, un Homero o un Shakespeare, son "canales por los que fluyen corrientes de pensamiento" [148]. El poeta "se desindividualiza", es "un ser a través del cual pasan las almas de los

hombres todos", un "órgano por cuyo medio funciona el espíritu universal" [149]. Emerson se atreve a decir que "nuestra naturaleza moral está viciada por la intromisión de nuestra voluntad" y que "el poeta tiende a una meta superior a su voluntad y por medios que también caen fuera de su voluntad" [150]. De ahí que defienda la "poesía interior y hogareña", los versos sacados de los diarios íntimos, pues nada importan los defectos técnicos, si no es para atestiguar que "el autor era más hombre que artista, más serio que vano; que el pensamiento le era tan atractivo o sagrado que bien podían sufrir sus oídos o sus ojos ciertos defectos superficiales de expresión" [151]. Lógicamente, Emerson pide un arte espontáneo, sincero. El arte es expresión personal, aunque, por paradoja, en su cima suprema sea tan absolutamente impersonal como la Providencia. Hay un pasaje que suena a muy "expresionista": "Cuanto más profunda es la idea, mayor peso tiene. Siempre en proporción a la hondura de su sentido, llama porfiadamente a las puertas del alma para que le den habla, para que la realicen. Lo que está dentro quiere salir" [152]. Encontramos innumerables recomendaciones de "sinceridad". El poeta debe escribir partiendo de la "experiencia real"; su voz no ha de salir "de los labios, sino del pecho mismo". La poesía debe apoyarse en "una base necesaria y autobiográfica" [153]. Emerson se arroja a decir que "la catedral de Estrasburgo es la contrapartida material del alma de Erwin von Steinbach. El verdadero poema es el espíritu del poeta; el verdadero barco es su constructor" [154]. Como en los platónicos renacentistas, la obra de arte se ha identificado con la visión íntima, con la Idea.

Sorprende, teniendo en cuenta este enfoque básico, que Emerson tome en cuenta a veces consideraciones de orden más práctico. No siempre es el arte jubilosa autoexpresión; Emerson sabe que "los mejores poemas del mundo han sido medios para ganarse el pan o para salvar a su autor del manicomio" [155]. Hemos de perdonar a la literatura el que "el hombre se esfuerce por darse alguna compensación a sí mismo" y reconocer de buen grado que un poeta muy bien "puede librarse de sus penas poniéndolas por escrito". Emerson se

da cuenta de que "no hay mayor simulador que el hombre más sincero", como de que "muchos escriben mejor poniéndose una máscara que como ellos mismos" [156]. El joven William Ellery Channing le hizo perder la paciencia porque se obstinaba en no corregir sus poesías y todo lo fiaba a la inspiración: "Debía haberse quedado en vela toda la noche para encontrar la rima auténtica de su verso". Emerson no puede sufrir "esa súbita cristalización" pretendida [157], ese negarse a tocar una sola letra de lo escrito. Al enumerar los estímulos mejores para componer poesía, brindó a los poetas una especie de higiene o gimnástica ideal: por ejemplo, levantarse tempranito, escribir cartas; soledad unas veces, conversación otras, y hasta prestar oídos al arpa eólica [158].

Pero estos estados de ánimo del poeta ejercitante y del consejero para otros se esfuman ante la idea dominante de que toda poesía es una y desaparecerá en lo uno. "Sería tan fácil imaginarse a un solo maestro escribiendo todos los libros del mundo. Todos son semejantes". "Una sola persona escribió todos los libros". La literatura entera es "obra, sin la menor duda, de un único caballero omnividente y omniauditor" [159]. Pero incluso podemos renunciar a esa persona única que escribe un único libro, por lo mismo que no necesitamos para nada ni escultores ni pintores. Al artista se le formula una pregunta embarazosa: "Si es capaz de dibujar las cosas todas, ¿por qué se conforma con dibujar una cualquiera?". "Pintura y escultura son gimnasia visual" y, por tanto, "no hay estatua que iguale a este hombre vivo y concreto, que con su perpetua variedad lleva infinitas ventajas a toda escultura ideal"... "¡Fuera todas esas tonterías de óleos y caballetes, de mármoles y cinceles! Abrid bien los ojos a las maestrías del arte eterno, porque todo lo demás es hipócrita basura" [160]. Está el arte entero en nuestro espíritu y para nada nos hacen falta las operaciones externas: "Si comprendiéramos que el universo es nuestro, que vivimos en la eternidad y que nos adentramos en la sabiduría toda, tendríamos menos codicia de estas chispas y cenizas. ¿Por qué esa ansia de construir una catedral de San Pedro si tuviéramos el Ojo desentrañador capaz de contemplar la plena irradiación de

belleza y majestad en el tapiz de la hierba y en las ramas que forman arcos sobre ella? ¿Por qué habría de pasarse años esculpiendo un Apolo el hombre que pudiese ver Apolos en el paisaje a cada ojeada que echara?" [161]. El viejo rompecabezas de "¿qué haría un Rafael sin manos?" se resuelve facilísimamente: contemplar Apolos en el paisaje. También el lenguaje es superfluo en última instancia: "Cuanto más se progresa..., más disminuye el habla y al final sólo queda un noble silencio" [162]. Las artes todas no son sino "incipientes" esbozos; la literatura es cosa "efímera" y "fácilmente podríamos imaginarnos su absoluta desaparición". Tan extraño final se consumará cuando "la proclamación auténtica de la ley de la creación —si se encuentra a un hombre lo bastante digno para pronunciarla— eleve y haga acceder el arte al reino de la naturaleza y acabe con su existencia suelta y contrastada" [163]. Entonces, pues, todo será poesía...; o quizá lo contrario —podríamos decir—: todo será naturaleza o Dios y no habrá poesía ni arte.

En semejante esquema apenas si queda lugar para la crítica. Ésta sólo puede ser empatía o identificación. Emerson cita como "ley fundamental de la crítica" [164] el viejo dicho de que "ha de interpretarse todo escrito con el mismo espíritu de quien le dio vida", y osadamente sostiene que "el lector de Shakespeare es otro Shakespeare". Cosa que viene a significar "la identificación final entre el artista y el espectador" [165]. Pero, a lo que parece, existe también otro tipo de crítica: la "crítica trascendental", que juzga los libros "por modelos absolutos" [166]. No interpretemos ese término como una vuelta a la crítica autoritaria, sino como nueva manifestación de la idea de que el arte ha de ceder su sitio a la naturaleza: "La legitimidad de la crítica se asienta en la fe con que el espíritu cree que los poemas son versión corrompida de algún texto natural con el que es preciso que concuerden". Caprichosamente apunta Emerson: "el aparearse de los pájaros es un idilio, pero sin el tedio de los idilios nuestros; la tempestad es una oda sin pulir, pero horra de falsedades y declamaciones; el verano, con su cosecha ya sembrada, recogida y almacenada, es un cantar épico que subordina no pocas partes admirablemente ejecutadas" [167].

Al igual que el crítico, el filósofo es "un poeta fallido" [168], como el poema es un fallido apareamiento de pájaros, una tempestad de inferior categoría, un verano fracasado. Lo que parecía cálida defensa de la poesía, que la exaltaba a sabiduría y excelsa visión, y al poeta a vate profético, resultaba ser una subordinación absoluta de la poesía a la naturaleza y un confundir al poeta con un hombre cualquiera.

Al ser considerada toda literatura como la misma entidad, no puede tener verdadera historia: "La historia de la literatura —piénsese en los escuetos resultados de Tiraboschi, Warton o Schlegel— es una suma de muy escasas ideas y de escasísimas narraciones originales" [169]. Dejándose llevar por la fantasía, Emerson señala que "la poesía fue escrita por entero antes de que existiera el tiempo... Oímos esos gorjeos primaverales e intentamos transcribirlos, pero una y otra vez perdemos una palabra o un verso y los sustituimos por uno nuestro, con lo cual deturpamos el poema. Los hombres de más delicado oído recogen esas cadencias con mayor fidelidad, y tales transcripciones, aunque no del todo perfectas, constituyen los cantos de las naciones" [170]. Parece como si Emerson pensara en la antigua idea de una primigenia poesía popular respecto a la cual toda poesía escrita no es sino eco o fragmento. Solía considerar al poeta como un "bardo"; había leído cosas acerca de los bardos galeses y le parecía que el mago Merlín hablaba con la voz misma del poeta ideal [171]. Pero lo más corriente no es que se imagine un continuo decaer desde las nebulosas glorias del pasado, sino que vea la literatura como un conjunto inmutable: debemos "considerar todos los productos que nos han quedado del entendimiento humano como una sola época, que él mismo puede revisar, corregir y hacer reversibles" [172].

No quiere esto decir, sin embargo, que Emerson fuera incapaz de encontrar diferencias entre los diversos poetas ni que careciera de marcadas preferencias literarias. Muchas veces se le ha reprochado "endeble cultura" y se han citado sus catálogos de escritores y sus selecciones poéticas, tan embarulladas, como prueba de mal gusto [173]. Desde luego, no aspiró a una erudición sistemática, pero fue hombre de grandes lecturas, especialmente dentro de la poesía inglesa; tra-

dujo la *Vita nuova* de Dante [174], frecuentó mucho a Goethe en su lengua original y conoció bien a su querido Montaigne, "grande y entrañable chapucero", en la traducción de Cotton [175]. No se entenderán bien los propósitos y mecanismo de su mente si en sus listas se buscan afinidades lógicas o si se critican con rigor las selecciones de su *Parnassus* (1874) [176]. Emerson lee para su propia utilidad, a la busca de sentencias, frases, versos, "momentos brillantes", y cuando incluye a Beaumont y a Fletcher en tales listas, no es que los "valore" más, sino que se acuerda de cantares o respuestas heroicas allí existentes y admirados por él [177]. Con todo, en su crítica puede establecerse un nítido cuadro de exclusiones e inclusiones, un conjunto de normas. Por supuesto, hace poco caso del *Weltschmerz* (dolor cósmico) romántico y del subjetivismo puro. Byron "no es un poeta". "¿Qué dice Lord Byron en el fondo de su poesía sino: 'Yo soy Byron, el noble poeta; hombre muy inteligente pero poco popular en Londres'?" "Byron se vengó de la sociedad por la supuesta desconfianza que ella le mostraba" [178]. Tampoco Shelley, pese a "sus aspiraciones y su temple heroico", fue auténtico poeta. Asombra que Emerson le considerase hombre sin imaginación, "uniformemente imitativo" [179]. Wordsworth sí impresionó al crítico —salvados los primeros reparos—, principalmente por su *Immortality Ode,* de carácter neoplatónico, "máximo punto alcanzado por el entendimiento en esta época". Tanto Wordsworth como Swedenborg fueron "agentes de una reforma filosófica que quiso devolver la poesía a la Naturaleza con objeto de desposar a la Naturaleza con el Espíritu y anular de esta suerte el antiguo divorcio en que se había consumido y falseado la poesía, a la vez que hecho sospechosa y pagana la Naturaleza". Lo cual no obsta para que Emerson suela reprochar a Wordsworth el dejar impreso en sus versos cierto acento "duro y estéril", como le reprocha la mentalidad provinciana y angosta, el escribir guiándose por teorías, el recaer en el estilo periodístico [180]. Y es que había cierto tipo de realismo minucioso que no soportaba, ya se encontrara en Wordsworth, en los novelistas ingleses o en Goethe. Por Jane Austen sintió desprecio: "de tono avulgarado, de estéril invención artística,

presa en los míseros convencionalismos de la sociedad inglesa; sin genialidad, sin ingenio, sin sabiduría del mundo. Nunca fue la vida tan exangüe y estrecha como en ella" [181]. A Dickens le tuvo en poca estima ("ese Pickwick de pacotilla"); de *Oliver Twist* pensaba que era novela muy superficial [182]. Podemos imaginarnos el suspiro que daría Emerson al escribir: "¡Qué gran verdulero se ha desperdiciado en Macaulay!" [183]. Ni que decir tiene que admiraba a Milton por su idealismo, y a Burns por su independencia de juicio. Ya era menos corriente en aquella época el cariño que demuestra hacia George Herbert, cuya visión emblemática de la naturaleza le cautivó. También mostró interés por Donne, Herrick, Ben Jonson (en sus canciones) y Marvell [184]. De todas formas, sus comentarios sobre estos autores son raros y apresurados. Tan sólo los ensayos dedicados a Shakespeare y a Goethe constituyen crítica atenta y reposada.

Del ensayo sobre Shakespeare lo que más se suele recordar es su conclusión, que se diría despreciativa para el dramaturgo: "maestro de la humanidad en punto a grandes bacanales". Lamenta Emerson que "el más grande de los poetas llevase una vida oscura y profana, malgastando su genio en regocijos y diversiones públicas". Pero esta supervivencia de la desconfianza puritana hacia el teatro no debe paliar el hecho de que el propio Emerson reputó a Shakespeare "primero de los poetas del mundo" y tan por encima de cualquier comparación que "toda crítica no es más que un entresacar reglas de las bellezas que hay en él" [185]. Shakespeare es el genio sintético, objetivo, libre de amaneramiento y egolatría. Toda su obra irradia optimismo (y es que "no puede haber poeta" sin jubilosa alegría). Él realizó "el milagro de mitificar cualquier hecho de la vida cotidiana". Admite Emerson las grandes deudas de Shakespeare con sus antecesores y hace ver su poder de adaptación y asimilación, así como lo profundamente que se inspiró en las tradiciones morales y en la Biblia [186].

Al enfrentarse con Goethe pasó nuestro crítico sus apuros, debido a lo mucho que le ensalzaban Carlyle y múltiples norteamericanos. Goethe le pareció a menudo prosaico y artificioso, además de moralmente repulsivo; ni siquiera le agradaba su carácter, tan venerado

por Carlyle. "*Fausto* —dice— abunda en cosas desagradables. El vicio es lascivo, resabido, parisiense. En presencia de Júpiter podría dejarse a Príamo como contraste, pero aquí es un héroe de la misma estatura". Emerson se permite hablar, respecto a Goethe, de su "viciosa subjetividad" y su "total falta de franqueza", e incluso llamarle "artístico, pero no artista" [187]. Luego, para nuestra sorpresa, se deja arrebatar por *Helena.* Ahora Goethe es "un indio de la selva, un trozo de pura naturaleza como una manzana o un roble, inmenso como la mañana o la noche y virtuoso como una rosa silvestre". Lo que a nosotros nos parece la antigüedad más calculada de la obra goethiana, se le figura a Emerson un trozo de naturaleza. Es que la organicidad puede significar cosas muy distintas según la mente de cada cual. Emerson recurre a Goethe una y otra vez en busca de sentencias y dichos, *Maximen und Reflexionen,* con que expresar su intuición de la analogía natural y su teoría del arte. "Él ha definido el arte, su radio de acción y sus leyes" [188].

Nuestro autor nos señala así la fuente de su estética, y a este propósito no se cansa de citar a Goethe en toda clase de contextos. También fue el poeta alemán, que estableció el paralelo entre arte y naturaleza tan de cerca como Emerson, el inspirador de sus ideas sobre lo necesario, lo sano, lo clásico y lo ideal, las cuales chocan a menudo con el más fluido y fervoroso simbolismo de su doctrina central [189]. En cuanto a esta doctrina, su fuente general está en el neoplatonismo. A Plotino le conoció Emerson directamente en la traducción de Thomas Taylor, e indirectamente a través de los platónicos de Cambridge, en particular Cudworth, y de Coleridge. En una historia general de la estética la postura de nuestro crítico puede parecer más próxima a la de Schelling, pero faltan pruebas suficientes de que hubiese leído directamente a este autor [190]. Es de creer que más bien se basara en Coleridge y Carlyle; además, su estilo de cálido fervor, místico y extravagante recuerda mucho a Swedenborg y sus sucesores, a Böhme, a Novalis, al francés Oegger y a Sampson Reed, personalidad local y una de sus primeras admiraciones. Cabe relacionar con algún precedente cada una de sus ideas particulares, mas en cuanto a concep-

ciones artísticas y poéticas Emerson sigue siendo un original combinador. Dentro de su época y lugar, representa la tajante ruptura con un pasado de racionalismo rutinario, de sentido común y romanticismo sentimental. El mismo extremismo con que defendió sus doctrinas le hace representante singular del simbolismo romántico en el mundo de habla inglesa. Si en fuerza dialéctica y acercamiento a los textos no puede compararse con Coleridge, también se salva del eclecticismo de éste y mantiene con mucha más firmeza sus puntos de vista. De Carlyle le separa el no aceptar su veneración por los hechos positivos ni su historicismo. Emerson es destilada quintaesencia y casi asusta la pureza de su doctrina.

LOS DEMÁS TRASCENDENTALISTAS

Si bien la opinión general señala a Emerson como fundador y guía del movimiento trascendentalista, no hay pruebas concluyentes de que sus ideas personales sobre estética y crítica fueran compartidas por otros, ni siquiera de que en su tiempo se le comprendiera o admirara abiertamente. Ese movimiento fue, ante todo, un nuevo despertar religioso, un regreso a creencias emotivas, intuitivas y adogmáticas que buscaron apoyo (dentro de lo posible) en una filosofía de la fe, en Coleridge y los eclécticos franceses más bien que en los maestros neoplatónicos de Emerson. Intereses y teorías literarias eran allí cosa secundaria y muchas veces sirvieron para disfrazar una primordial preocupación religiosa. En una historia de la crítica bastará echar una mirada a tres figuras vinculadas a Emerson para ilustrar distintas relaciones con el maestro y distintas actitudes ante la literatura.

Henry David Thoreau (1817-1862) es, de los trascendentalistas, el más parecido a Emerson, pese a discrepancias sociales y de temperamento. Podríamos entresacar de sus diarios pasajes donde se repiten, glosan o exageran motivos de la estética emersoniana. Por

ejemplo, tal vez Thoreau acentúe más que su maestro la identificación del arte con la naturaleza. La poesía es "un fruto natural". "El hombre da poemas con la misma naturalidad con que el roble da bellotas" [191]. Thoreau cree también en la significación simbólica de la naturaleza y en que la misión del poeta consiste en encontrar tales símbolos. "Yo quisiera establecer los hechos de tal suerte —dice dando cuerpo a sus ambiciones— que fueran significativos, que fueran míticos o mitológicos" [192]. El lenguaje, como ocurría en Emerson, guarda estrecha relación con las cosas, e incluso con el cuerpo y los sentidos. Quien confiere a un objeto su nombre más poético es aquel hombre "cuya vida está más íntimamente ligada a él y que lo ha conocido mejor y más tiempo" [193]. Como en Emerson también, todos los lenguajes son provisionales. Vendrá un tiempo en que "se olviden las lenguas actuales y todo aquello que expresan" [194]. A cada paso identifica Thoreau saber y hacer, escribir y vivir. "La expresión es acto del hombre entero", y "el poema más divino es la vida de un gran hombre" [195]. Análogas identificaciones ofrece en su única obra larga de crítica literaria: *Thomas Carlyle and his Works* (1847). Thoreau no se propone allí "discriminar entre las diversas obras de Carlyle", sino que las considera a todas "una sola obra, como es el hombre mismo". Elogia de este escritor su "áspera sinceridad, incansable y riquísima" y le considera (cosa curiosa aunque no injusta) no como "*profeta,* sino como intrépido espectador y *reseñista* que sabe justipreciar cualquier talento, aun el de jerarquía inferior" [196]. Pero censura el amaneramiento formal que describe el propio Carlyle al estudiar el estilo de Jean Paul; las exageraciones y chocarrerías, que para Thoreau significan otras tantas faltas de carácter. El mejor estilo sería aquel en que "el tema lo fuese todo y la manera nada en absoluto" [197]. Él mismo leyó con admiración a los poetas metafísicos y a los grandes estilistas en prosa del siglo XVII —particularmente a Sir Thomas Browne—, quienes no nos parecen realmente tan sólo interesados por su tema; además, el propio estilo de Thoreau y su sensibilidad poética son demasiado sutiles, complicados y hasta subjetivistas para que podamos aceptar las recomendaciones del capítulo

"Lecturas" que figura en su *Walden* (1854). Glorifica en él a los antiguos y "a las aún más antiguas y más que clásicas pero menos conocidas Escrituras de las naciones", a saber, los *Vedas* y el *Zendavesta,* extendiéndose a decir que "con un rimero así, podemos tener esperanzas de escalar al fin el cielo" [198]. Por tanto, los libros son oráculos y escalar el cielo supone la ocupación principal de Thoreau y de los hombres todos. La poesía resulta cosa subordinada a la vida personal del artista: "No es el verdadero poema el que lee el público. Existe siempre un poema no impreso en el papel, que coincide con la producción de este otro y que está estereotipado en la vida del poeta. Es ese poema *lo que él ha llegado a ser a través de su obra.* No importa cómo se haya expresado la idea sobre piedra, lienzo o papel, sino con qué intensidad ha alcanzado forma y expresión en la vida del artista". Pero a Thoreau no se le ocultó su propio fracaso, como haría constar en unos curiosos versos aleluyescos:

> *My life has been the poem I would have writ*
> *But could not both live and utter it* [199].
> (Fue mi vida el poema que yo quise escribir,
> mas a un tiempo no pude vivirlo y expresarlo.)

Si la vida absorbió por completo su arte, ¿qué sitio podía quedar para la crítica?

Jones Very (1813-1880), otro trascendentalista lanzado a vuelos muy distintos, ha encontrado recientemente entusiastas admiradores de su poesía mística y hasta cierta atención para sus ideas críticas [200]. Con ocasión de enviar a Emerson sus ensayos sobre Shakespeare, le escribía: "no son palabras mías lo que oirá usted, sino enseñanzas del Espíritu Santo" [201]. Pero lo que mi oído percibe ahí son las voces de Coleridge y A. W. Schlegel, medio ahogadas entre pías declamaciones. Ya su ensayo sobre *Epic Poetry* (1837), de fecha ligeramente anterior, exponía una versión diluida de Schiller y Schlegel: los modernos han recorrido un camino progresivo desde el talante épico al dramático, porque la poesía ha dejado de ser poesía de los sentidos,

al modo escultórico griego, para transformarse en poesía íntima de cristianos sentimientos. "La incapacidad que muestra el alma humana en los días presentes" para representar objetivamente una acción es buen motivo para el júbilo general, pues ello demuestra que el cristianismo ha triunfado [202]. Los ensayos dedicados a Shakespeare y a *Hamlet* (1838) desenvuelven la idea de la completa objetividad shakespiriana: "Con su mente de niño eternamente sorprendido supo siempre transformarse en cuantos objetos veía". Pero luego, y sin pizca de consecuencia, Shakespeare es identificado con Hamlet solamente. Jones Very oye "continuamente cómo habla el propio poeta por boca de Hamlet". La voz de este personaje se sintetiza en el monólogo "Ser o no ser". Su indecisión, su actitud ante Ofelia, todo se explica por su preocupado meditar sobre la muerte y por sus dudas acerca de la inmortalidad. "Con él, y gracias a la intensa actividad de sus reflexiones, el mundo futuro se ha hecho tan real como el presente". Shakespeare fue igualmente un hombre "demasiado débil para luchar por sí solo y sin ayuda contra las fuerzas destructoras de nuestra raza; incapaz de encontrar el camino, la verdad y la luz" [203]. Es de suponer que Jones Very sí encontró el camino, pero dejándose muy atrás la literatura, el texto de *Hamlet* y al mismo Shakespeare.

Margaret Fuller (1810-1850), en cambio, abandonó la crítica por la Revolución romana y el Marqués de Ossoli. Cuando se ponía a pensar en sus primeros años de trascendentalismo, lamentaba "haber malgastado tantos esfuerzos en abstracciones que llegaron tan sólo porque yo no crecí en el suelo apropiado" [204]. Sin embargo, vistas con perspectiva histórica, las obras críticas que escribió para el *Dial* (1840-1844) y las reseñas destinadas al *Daily Tribune* neoyorquino (1844-1846) representan un sólido logro. Si hay allí fraseología trascendentalista es sólo como barniz superficial; ni siquiera su retórica sentimentaloide, hinchada y hasta campanuda muchas veces, debe desviar nuestra atención de su buen sentido básico y su claro discernimiento crítico. La *Letter to Beethoven,* escrita por Margaret Fuller diecisiete años después de muerto el compositor, en la que habla de la "agita-

ción de mi alma, tan profunda como la tuya" [205], no es, por suerte, característica de su producción. Porque sobre la naturaleza y función de la crítica llegó ella a reflexiones mucho más concretas que ninguno de los norteamericanos contemporáneos, y, además, se encaró con las obras literarias de modo más íntimo y frecuente que los demás autores del grupo de Nueva Inglaterra. Todavía hoy tienen validez los tres tipos de críticos que distingue (aunque nosotros les demos otros nombres): primero están los críticos "subjetivos", personalistas y caprichosos; luego los "aprehensivos", capaces de salir de su propio yo e identificarse plenamente con otras almas; por último, los "comprehensivos", que además de ser también aprehensivos y penetrar en la intimidad de otros seres, saben juzgar las obras según las leyes peculiares de éstas. La Sta. Fuller comprende y justifica en la crítica el espíritu de investigación y lo necesario del generalizar [206]. Podrá suspirar, trascendentalmente, por "un estado perfectamente natural en el que la única crítica sería la tácita repulsa", pero en realidad anhela criterios, normas, el "protestantismo" de no sólo elogiar y apreciar, sino también de decir "¡no!" a tiempo. Ahora bien, tal y como están las cosas, nuestra autora tiene que "examinar, comparar, cribar y escoger". Y cuando dice: "No puedo seguir adelante hasta saber lo que siento y por qué" [207], no nos da mala descripción de lo que ocurre en la conciencia del crítico.

Margaret Fuller supo hablar con valentía y criticó duramente a sus contemporáneos norteamericanos. Comprendió el problema de lo nacional y lo individual, la original síntesis de lo europeo realizada por su país, pero tristemente pensaba que ella no estaría "presente a la hora de recoger esta cosecha" [208]. En Emerson encontró a su héroe —"heraldo de días mejores", "padre de la patria"—, sin que ello le impidiera reconocer sus limitaciones y expresarlas con el pintoresco estilo que la caracteriza. Emerson, dice, "se elevó demasiado pronto hasta la perpendicular y no se quedó tendido en el suelo el tiempo necesario para escuchar los murmullos secretos de nuestra vida originaria" [209]. Ella hubiera querido "rezar" en su "oratorio" ante la imagen del maestro, pero éste rechazó su entusiasmo casi

apologéticamente [210]. En Hawthorne vio nuestra autora al "mejor escritor del día" [211]. No dejó de ser sensible al talento de Poe (pese a haber sido víctima de sus agrias críticas), a la "recia fibra de su entendimiento", a su "bien elegida meta", al virtuosismo de sus poesías [212]. En cuanto a los poetas de Nueva Inglaterra, salieron de manos de la Fuller casi tan malparados como de las de Poe: Longfellow, artificioso y poco original, "una especie de Píndaro alechuguinado"; Lowell, "carente por entero del espíritu y tono auténticos de la poesía" [213].

Menos seguras son sus opiniones sobre los poetas ingleses. Se dejó seducir por el *Festus* de Bailey y por la tragedia *Philip van Artevelde* de Henry Taylor. Es comprensible que clasificara a Elizabeth Barrett "por encima de cualquier escritora que el mundo haya conocido" [214]. Por otro lado, fue también una de las primeras admiradoras que encontró Robert Browning en América [215]. Su estudio sobre los poetas románticos ingleses (1846) no habla de Keats, pero elogia a Shelley y a los laquistas. Ya esperábamos que los máximos elogios los acapare Wordsworth; con todo, agrada saber que ella no echa de menos moraleja alguna en el *Ancient Mariner*. Sólo desconcierta la extravagante valoración de Southey. Esa "piedad expansiva y ferviente", esa "lacrimosa profundidad de expresión" [216] que encuentra en él son encomios harto reveladores para nuestros poco sentimentales oídos.

El mismo sentimentalismo empapa su panorama de la novela francesa (1845). George Sand —"vehemente corazón"— y Eugène Sue reciben buenas palabras, pero también son objeto de cierta admiración Vigny (en sus cuentos) y Balzac, aunque este último resulte tildado de "cirujano sin entrañas" y de "Mefistófeles" [217]. En cambio, la Fuller sintió un interés principalmente político por el panorama literario italiano, pero se entusiasmó singularmente con Alfieri, y no sólo por su autobiografía, sino también por sus severas tragedias, que prefería a las de Manzoni y Schiller [218].

Goethe fue el escritor que más ocupó su atención. Tradujo ella el *Tasso*, las *Conversaciones* del poeta con Eckermann y varios poe-

mas. Proyectó una biografía de Goethe; leyó mucho de lo escrito por él o sobre él. En este último aspecto sintió atracción particular hacia Bettina von Arnim, hasta el punto de verter al inglés su correspondencia con la Sta. Günderode (1842). Además, escribió varios artículos sobre Goethe y le dedicó un análisis extenso en *Woman in the Nineteenth Century* (1845) [219]. Pero la Fuller pasó sus apuros frente al gran poeta, debidos en parte a su propio trasfondo y ambiente vital, y en parte a los críticos alemanes que habían escrito sobre él. Ya le supuso una piedra de escándalo la carta amañada por Bettina donde se describe el encuentro de Beethoven y Goethe con el emperador Francisco en Teplitz; por otro lado, el liberalismo de nuestra autora le hizo compartir incluso las objeciones políticas formuladas por Wolfgang Menzel, aunque se diera cuenta de que no era oro todo lo que relucía en este hombre [220]. Pero por mucha importancia que dé a las inclinaciones aristocráticas de Goethe y a su impasibilidad olímpica, sabe penetrar hasta el interior de sus obras. Comprende que el dominio de sí que muestra Goethe es cosa adquirida, y que *Tasso* debe interpretarse como una victoria del poeta sobre su yo y los peligros correspondientes. Acertadamente defiende *Las afinidades electivas* por su severa moral; hace una simpática exposición de *Iphigenie* y de *Wilhelm Meister* fijándose en sus ideales humanitarios y en los personajes femeninos [221]. En el *Fausto* admira la primera parte, pero, como tantos críticos posteriores, se muestra confusa ante la conclusión de la segunda. Hubiera preferido que Fausto venciese al diablo en vez de engañarle, y que no tuviese "la escapatoria de la redención" [222]. La Fuller lamenta que Goethe llegase a ir a Weimar y malgastara allí su tiempo en diversiones cortesanas; pero no por eso simpatiza con el joven del período preweimeriano. *Werther* la desconcierta; no acierta a comprender "el por qué de una narración montada con vistas a ese efecto" [223]. Su Goethe es el Goethe clásico, el sabio, a quien reprocha no haber intuido el "sagrado secreto" emersoniano, pero sin dejar de admirar su sabiduría del mundo, su tolerancia, su conocimiento de la naturaleza humana y del arte. "Como crítico de arte y literatura, insuperable en cuanto a indepen-

dencia, ecuanimidad, capacidad de simpatía y amplitud de miras" [224], Goethe la ayudó a liberarse de la moral mojigata y de la piedad sentimental. Pero la Fuller no lo consiguió por completo. Espiritualmente, a quien más se acerca no es a Goethe, con su universalidad, ni a Emerson, con su visión enrarecida, sino más bien a Bettina y a George Sand; en suma, al talante generoso, franco y un tanto superférvido de la Joven Alemania y de la Francia liberal.

Capítulo VI

LOS CRÍTICOS ALEMANES DESDE GRILLPARZER HASTA MARX Y ENGELS

DE GRILLPARZER A BÖRNE

Con la muerte de Jean Paul (1825), de Friedrich Schlegel (1829), de Hegel (1831) y, particularmente, de Goethe (1832), se extingue también en Alemania una época extraordinaria. Los hombres de entonces sintieron muy a lo vivo este truncamiento, que venía a coincidir con la transformación ocurrida en todo el ambiente intelectual y político, tras la Revolución de Julio. El propio Goethe se había referido con frecuencia, en sus últimos años, a la sensación que le asaltaba de estar viviendo la agonía de la vieja Europa; por su parte, Hegel había profetizado la inminente desaparición de todo arte. En el campo de la crítica se observa una reacción contra Goethe y contra el romanticismo de aquel período que ahora se miraba como el de la Restauración conservadora. Privaban en las nuevas tendencias, de signo nacionalista y liberal, consignas tales como "vida" y no "arte"; servir a la nación y no a la cultura individual; vivir el momento actual y no volver al pasado. Como credo casi universal aceptaban la confianza en el futuro, la creencia en el irresistible progreso, la fe en el espíritu del tiempo. La crítica alemana se dedicó cada vez más a servir las aspiraciones nacionales, sociales y políticas de la época. Ciertamente,

reinaba en la crítica una gran agitación. Allí vemos representada toda una gama de opiniones, desde las más conservadoras a las más avanzadas, desde teorías que podríamos catalogar como dependientes aún de las premisas dieciochescas hasta un marxismo que todavía hoy conserva gran vitalidad. Vamos a estudiar a los críticos coetáneos conforme a la posición histórica de las ideas que profesaron. Esto nos proporcionará también cierto orden cronológico al agruparlos por su edad y por su aparición pública.

Franz Grillparzer (1791-1872), el dramaturgo austríaco, es a todas luces un superviviente del siglo XVIII. Sus copiosos libros de notas, a los que hemos de añadir unos apuntes autobiográficos (escritos en 1853-1854) y unos pocos artículos sueltos, no vieron la luz hasta después de su muerte, y en algunos casos mucho después. Son un conjunto de pensamientos y opiniones que ha despertado además de interés, pues arrojan luz sobre la obra dramática del autor, gran admiración hacia su sólido sentido común, su independencia de juicio, sus amplias e insólitas lecturas [1]. Generalmente, Grillparzer comparte las actitudes y enfoques de los clásicos alemanes (Goethe, Schiller, Lessing). Muchas de sus notas son de tipo polémico y combaten a los autores nuevos, los románticos, y particularmente a A. W. Schlegel; a los filósofos especulativos, sobre todo a Hegel, y a los historiadores de la literatura político-nacionalistas, sobre todo a Gervinus. Abundan también las dedicadas a Lope de Vega y otros dramaturgos españoles, a los que Grillparzer estudió atentamente desde 1824 más o menos. Respecto a Lope, leyó docenas de comedias suyas, extractó sus argumentos, las aprovechó en sus propios dramas y prefirió siempre la "naturalidad", fuerza creadora y despreocupada abundancia del Fénix al "manierismo" de Calderón [2]. Pero estas notas sin pretensiones son más que nada un monumento de amor; rara vez alcanzan la categoría de crítica (en el sentido de análisis y valoración).

Grillparzer es, ante todo, un poeta que siente profunda aversión por cualquier sistema, teoría, dogma o norma prescriptiva. No puede creer en las doctrinas historicistas, con su continuidad, evolución, creación colectiva y "espíritu nacional", por lo cual defiende denoda-

damente la función del azar y del genio feliz. A propósito de la *Historia de la literatura nacional alemana* de Gervinus, se lamenta así: "Cuanto ocurrió, tenía que ocurrir precisamente de esa forma. No se deja lugar al capricho y la rareza, a los estados de ánimo, al genio, a las veleidades de humor. Todo nos lo explican hasta acabar con ello" [3]. Niega Grillparzer que haya íntima relación entre poesía e historia: "El progreso del arte depende del talento y no de los acontecimientos históricos. Goethe habría sido el mismo gran poeta aunque no hubiera existido Federico el Grande; y la Revolución Francesa (que fue algo bastante radical) no produjo ni un solo poeta" [4].

El sentir general de que el arte caminaba hacia su fin y sustitución le parece simplemente ridículo: "El genio tiene siempre algo de milagroso y no puede explicarse por causas naturales" [5]. Ni tampoco pueden explicar al poeta las fuentes y tradiciones. Grillparzer critica, por ejemplo, la opinión de que el *Orlando furioso* de Ariosto represente la culminación del ciclo de Carlomagno. Ariosto nada tiene que ver con las obras caballerescas medievales; esas historias sólo le interesaban como pura materia a la que aplicar su particular tratamiento. De la misma manera podríamos "clasificar el *Sentimental Journey* de Yorick entre los libros de viajes" [6]. Lo que le pasa a Gervinus —aclara Grillparzer— es que carece del requisito indispensable en un historiador de la literatura: comprender la poesía. Así como el historiador de la química ha de ser químico, y el de la astronomía astrónomo, así también el autor de un libro sobre la literatura poética alemana ha de ser poeta o, al menos, debe tener alguna sensibilidad poética [7]. Por falta de sensibilidad es por lo que la mayoría de los críticos no están a la altura de su misión. Los críticos teatrales, por ejemplo, suelen ser malos estudiantes que descargan su resentimiento sobre las obras dramáticas. "El que sabe y puede hacer *algo*, escribe *algo* y no *sobre* algo". De que haya un talento especial para la crítica no quiere saber nada Grillparzer: "El talento crítico es consecuencia del talento creador. Quien sabe hacer algo, sabe también juzgar lo que hacen otros" [8]. No cabe exponer más rotundamente el

punto de vista del poeta. Parecería que la crítica para nada sirve ni puede albergar ninguna esperanza.

No obstante, los libros de notas demuestran que Grillparzer se afanó toda su vida por alcanzar una provechosa comprensión de la estética. No es que se desprenda ninguna teoría coherente de estos asientos suyos dispersos por varios decenios y muchas veces íntimamente relacionados con sus lecturas. El identificar belleza y "perfección" le viene de Baumgarten. Constantemente tiene presentes a Lessing y a Kant. Otras ideas proceden de Bouterwek, a quien Grillparzer reputa "el mejor estético y único guía digno de confianza en el reino de la teoría" [9]. Pero también aparecen en nuestro autor motivos románticos: la diferencia entre imaginación y fantasía (con la acostumbrada inversión alemana de términos), la infinitud del sentimiento de lo bello, la organicidad de la obra de arte, la idea de que la poesía verdadera constituye un gran *tropo* o figura, "pero no alegórico, sino simbólico en cierto modo" [10]. Más originales resultan las reflexiones de Grillparzer cuando se centran en la poesía dramática, y especialmente en el concepto del destino. Tiene la firme convicción de que Schiller se equivocó al ver en la tragedia una victoria de la libertad sobre la necesidad. Critica también a A. W. Schlegel por relegar el destino a la tragedia antigua exclusivamente. El destino de las tragedias griegas admite varios significados. Y la Providencia, su supuesta contrapartida cristiana, haría de la tragedia un imposible. Sostiene Grillparzer que el destino puede muy bien utilizarse en el teatro moderno para significar el determinismo de la naturaleza, o bien como un "tropo" del orden universal, y puede aparecer en forma de "oscuro miedo" o presentimiento de los personajes [11]. Pero él mismo, que había empezado escribiendo una inmadura tragedia del destino, *Die Ahnfrau* (1816), con fantasmas errantes, maldición familiar y demás, se apartó más tarde de este determinismo estricto. De un lado, mantiene todavía, como buen clasicista, que la verosimilitud, la causalidad rigurosa y el "sentimiento de necesidad" constituyen la "forma dramática interior". El drama ha de dejar sentir su "presencia", y hasta las unidades valen para conseguir este fin. Pero, de otro lado,

Grillparzer ama a Lope, admira a Shakespeare y hasta a Beaumont y Fletcher, consecuencia de lo cual es que exalte a drama de máxima categoría el que logra "hacer válido y efectivo" incluso lo contingente, los sucesos casuales, "las incongruencias de la naturaleza". Una obra lograda "nos fuerza a creer con su sola existencia". De ahí que Grillparzer dé gran importancia en sus piezas dramáticas al gesto y a la pantomima, y que extrañamente considere como "épico" incluso el diálogo [12]. Ésta es la ventaja del drama histórico o del construido sobre mitos consagrados. Como todos sabemos que Medea ha de matar a sus hijos —pongamos por caso—, el dramaturgo no tiene que preocuparse por explicar los motivos de este acto con tanto cuidado como habría de hacerlo si se tratara de un personaje completamente ficticio. Ahora bien, a juicio de Grillparzer, nada hay de sagrado o de sacrosanto en la historia. El dramaturgo no es un historiador, como quisieran hacernos creer Hebbel o los hegelianos. Pretender de él que sea respetuoso con la historia es tan descabellado como exigirle una fiel imitación de la naturaleza. Grillparzer, perseguido por la mezquina censura austríaca e indignado por las suspicacias nacionalistas que había provocado su tragedia *El rey Ottokar de Bohemia,* quiso hacer valer el derecho a cambiar la historia a su gusto, como habían hecho Schiller y Shakespeare [13]. Hay que juzgar los dramas, alega, por la impresión que causen desde el escenario. Arte y forma no son sino "el complejo de medios que permiten transmitir vivamente al público los propios pensamientos". Puede que el público no sea buen juez, pero es un jurado infalible [14]. Los fracasos teatrales que sufrió después, obligaron a Grillparzer a un silencio prematuro.

Su gran patriotismo y su lealtad a los Habsburgos le hicieron sentir plenamente lo distintas que eran en el terreno literario Austria y Alemania. Veía con desconfianza el rabioso nacionalismo teutonizante que se propagaba en Alemania, y estaba lejos de compartir la admiración general por la poesía popular y la literatura medieval germana. Llegó Grillparzer a defender a los clásicos franceses, sobre todo a Corneille [15]. Los románticos alemanes no le gustaban, aunque

admirase el talento malogrado de Zacharias Werner como el tercero (en potencia) de los máximos poetas [16]. Por los Jóvenes Alemanes sentía verdadero aborrecimiento, debido a su liberalismo político y a su periodismo oportunista. Había visitado a Heine en París y se lo encontró viviendo con dos *grisettes,* cosa que le hizo considerarlo, pese a su ingenio y buen juicio, como "un cochino" [17]. Eludió también el trato con el joven Hebbel, a la sazón competidor suyo en Viena. Rechazó incluso cierta invitación a una comida en la que Hebbel iba a estar presente, diciendo: "Ese hombre lo sabe todo. Sabe, por ejemplo, cuál es el origen de Nuestro Señor, y yo no; así que no puedo hablar con él" [18]. Humildad, sentido común, auténtico sentimiento, fueron las virtudes distintivas de la vieja Austria, según creía Grillparzer, y desde luego son las virtudes suyas como crítico [19]. Aunque le falte capacidad analítica y especulativa, quedará como valioso testimonio del artista que lucha por defender ante sí mismo sus procedimientos literarios y que expresa sin pretensiones, sencillamente, su sentir acerca de las obras artísticas, si bien lo hiciese con acritud muchas veces, como cuadraba a su carácter solitario, amargado, inhibido.

En cuanto crítico por lo menos, Grillparzer pertenece más bien a una época anterior al romanticismo alemán propiamente dicho; hasta su amor por Lope de Vega iba dirigido contra la idolatría calderoniana de los Schlegel. Estos célebres hermanos no tuvieron seguidores inmediatos, pero los románticos más jóvenes, especialmente los Grimm, dieron impulso a una enorme actividad erudita orientada hacia la literatura medieval y las antigüedades teutónicas.

Siguiendo sus huellas, Ludwig Uhland (1787-1862), poeta de gran celebridad por aquellos días, llegó a ser el más ilustre de los críticos-investigadores. Si su obra no tuvo la resonancia necesaria, fue debido a que en vida del autor quedó inédita en gran parte o sólo se publicó en lugares lejanos. Tan sólo un libro póstumo, *Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage* (1865-1873), haría ver el alcance y calidad de su producción toda. Siendo muy joven aún (1807),

Uhland había escrito el artículo titulado *Ueber das Romantische,* donde se hacía eco de las principales consignas y latiguillos de su tiempo: el infinito, lo nórdico, lo cristiano. Durante su estancia en París (1810) estudió viejos manuscritos y escribió una notable disertación sobre la primitiva épica francesa. Por primera vez se intentaba demostrar, basándose en conocimientos muy imperfectos aún, que en Francia había florecido una antiquísima épica heroica que por su estilo difería totalmente de las novelas caballerescas y se parecía más bien a los poemas homéricos y al ciclo de los *Nibelungos.* Uhland llegó a postular la existencia de una antigua *Chanson de Roland* (entonces todavía no descubierta) y se adelantó en general a las teorías de Pio Rajna acerca del fondo germánico de las *chansons de geste* [20]. El primer libro de investigación publicado por nuestro autor, *Walther von der Vogelweide* (1822), fue también de gran importancia. Hasta entonces casi siempre se veía en el *Minnesang* alemán una poesía puramente amorosa y no aparecían claramente destacados los diversos poetas. Uhland no vaciló en tratar a Walther como poeta político que "supo captar la actualidad de su momento" [21] y como cantor del "bajo" amor de los sentidos, lejos ya del típico *Minnesänger* que suspira por su dama ideal.

Nombrado catedrático de la universidad de Tubinga (1829), profesó un curso que, de haberse publicado entonces, habría sido, con mucho, la mejor historia de la literatura alemana antigua. Ya la introducción presenta un impresionante programa de historiografía literaria. Una buena historia, se dice allí, debe exponer ideas, figuras, formas poéticas, y asimismo debe rastrear el "curso de esta evolución" [22]. No es suficiente describir las obras conforme a su género respectivo, ni explicar las circunstancias e influjos que las hicieron nacer, ni incluso caracterizarlas con juicios críticos. Uhland da a su método el nombre de "orgánico" o evolutivo, si bien de hecho lo utiliza para reconstruir los mitos heroicos en que creyeron los antiguos germanos, formando con todo ello un grupo aparte y anteponiéndolo a cualquier consideración sobre las leyendas devotas, las novelas de caballerías, la poesía del amor cortés y los versos didác-

ticos. Estos distintos tipos supone que fueron surgiendo más o menos según cierto orden cronológico y en correspondencia con los cambios de condición social de sus creadores, que comprenden desde el pueblo mítico de los orígenes, pasando por el clérigo y el caballero, hasta llegar, finalmente, al burgués. Al igual que los Grimm, Uhland trata de encontrar el "núcleo poético", el mito primigenio que se esconde tras las obras concretas. Hay que desenredar el mito, purificarlo, liberar su espíritu, destacar sus figuras y formas [23]. De ese modo logra el crítico contar de nuevo las viejas historias y hasta hacerlas más atractivas que como aparecen en sus difusos o burdos originales, e igualmente logra darnos una apasionada descripción de la ética de lealtad allí presente, confundiendo a menudo los ideales poéticos con los hechos históricos. Si por su método y creencias coincide Uhland con los hermanos Grimm, también tiene ideas más realistas sobre la composición de los *Nibelungos,* pues argumenta que su autor, aunque no inventara el mito poetizado, fue el creador poético del cantar tal como lo conocemos [24].

A medida que avanza en sus lecciones, Uhland va perdiendo competencia e interés. Para Wolfram von Eschenbach tiene palabras de simpatía, pero pasa por alto a Gottfried von Strassburg. Las partes dedicadas a la literatura alemana de los siglos XV y XVI desilusionan aún más, pues el autor no comprendía muy bien el humanismo ni la teología. Sólo es original y valiosa la referente a Fischart, imitador de Rabelais y adaptador de su obra al alemán. Con buen instinto Uhland supo dar marcha atrás y dedicarse a estudiar en sus lecciones la *Sagengeschichte der germanischen und romanischen Völker* (1831-1832), es decir, los mitos heroicos en su dimensión internacional. Pero la política interrumpió su carrera científica. Años pasarían hasta que volviera a coleccionar e imprimir cantos populares de su país. A diferencia de *Des Knaben Wunderhorn,* sus *Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder* (1844) se atienen sólo a textos primitivos (anteriores al siglo XVII) y están editados con escrupulosa honestidad. Impulsado por una fantasiosa idea romántica, Uhland imaginó que los cantos populares habían ido brotando de un modo que se correspon-

día con cierto hipotético orden de los sentimientos; sin embargo, los tipos en que los agrupa: "Canciones de verano e invierno", "Fábulas de animales", "Acertijos y votos" y "Poesías amorosas", no valen menos que otros muchos. Por desgracia, en sus últimos años perdió altura como crítico y se hizo cada vez más provinciano. Ahora gasta sus energías en probar que fue Suabia el país de origen de los mitos germánicos, o le da por meterse en interpretaciones alegóricas. Los ocho nutridos volúmenes en que se ha reunido su prosa sólo contienen los primeros pasos de grandes y ambiciosos proyectos: una historia literaria del alto alemán medio, una mitología germánica, estudios sobre cantos y leyendas populares de Alemania. Pero con las obras que llevó a cabo hay bastante para demostrar que Uhland fue, después de los Grimm, el más destacado de los primeros estudiosos de la *Germanistik.*

El excelente poeta lírico Joseph von Eichendorff (1788-1857), que cursaba estudios en Heidelberg cuando Arnim y Brentano dieron a la estampa el *Wunderhorn,* compartió el entusiasmo de la época hacia la poesía popular. En sus últimos años escribió hasta cuatro historias de la literatura; la más extensa de ellas es la *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857) [25]. Merecen atención estos libros por ser el primer intento coherente de juzgar la literatura desde un punto de vista católico. Eichendorff se vale de un esquema histórico muy simple: toda la historia, a partir de la Edad Media, no es sino un continuo decaer de la unión ideal entre poesía y religión. Tras la Reforma se produce un desgarramiento en el hombre. Sentimiento y razón, cada uno por su lado, reclaman poderes exclusivos. Los resultados no pueden ser más espantosos: el sentimentalismo, la didáctica cruda, el panteísmo religioso de la humanidad. Tan sólo el romanticismo le parece al expositor (y esto sorprenderá a los críticos actuales que hablan de una "disociación de la sensibilidad") el grande e intrépido movimiento capaz de restaurar la unión entre religión y poesía. Eichendorff acentúa la importancia de los conversos al catolicismo: Friedrich Schlegel, Zacharias Werner, Adam Müller; ensalza

a los que nacieron católicos y supieron volver a los brazos de la Iglesia, como Clemens Brentano; escudriña las inclinaciones hacia esa religión que pueda haber en los demás protestantes: Tieck, Novalis, Arnim. A la vista del resultado final, nuestro crítico juzga benignamente y sin remilgos las largas aberraciones de un Brentano o un Werner. En el caso de Arnim, protestante a machamartillo que no debía dar pie para más, acepta con ligereza su preocupación ética como sucedáneo del catolicismo y le proclama "esencialmente más católico... que la mayoría de sus contemporáneos de ese credo" [26]. En cuanto a las frustradas vidas de Hoffmann y Kleist, las aprovecha como ejemplos admonitorios: es que estos autores no vieron en la fe su tabla de salvación.

Si en sus libros Eichendorff suele hacer crítica franca de los hombres, de su conducta y sentimientos, también aplica criterios estéticos a las obras literarias. A su juicio, la poesía debe ser simbólica y siempre está obligada a resolver el problema medular de incorporar lo eterno a la realidad. La idea debe convertirse en imagen [27]. Eichendorff ve en el *Parzival* de Wolfram la cumbre de la poesía medieval y celebra a Calderón (cuyos autos tradujo) como el más grande de los dramaturgos, mientras que critica ceñudamente los dramas de Schiller, que le parecen retóricos y abstractos [28]. Si miramos a los pormenores de estos libros, suelen ser de ostentoso relumbrón o estar tomados de Gervinus y de otros eruditos. Y los prejuicios pululan sin cesar. Así, resulta que Shakespeare lloró en su teatro la decadencia del catolicismo, y que si Hamlet estuvo de paso en Wittenberg es porque Shakespeare miraba esta ciudad como sede del escepticismo corruptor [29]. Las historias literarias de Eichendorff pertenecen a la nueva atmósfera creada a mediados del siglo XIX, cuando, al agudizarse los problemas ideológicos, pasaban a segundo término o eran rechazados de plano los criterios estéticos. Lo que le salva de las peores consecuencias de su postura doctrinal es el buen gusto y la caridad humana. Con todo, Eichendorff testimonia la transformación general de la crítica en instrumento de lucha ideológica.

Y esa lucha había empezado a recrudecerse en torno a la figura de Goethe. La fama del gran poeta (tras la boga pasajera de *Werther* y de *Goetz*) descansaba esencialmente sobre los cimientos establecidos por los Schlegel desde principios del siglo. Pero Goethe había encontrado otros fieles admiradores y expositores. Ya en 1799 Wilhelm von Humboldt (1767-1835), el gran lingüista, escribió un libro increíblemente pedantesco y prolijo sobre *Hermann y Dorotea,* con objeto de ilustrar su teoría de la épica. De K. W. F. Solger (1809) es un análisis pretencioso de *Las afinidades electivas* donde se eleva esta novela a la categoría de tragedia. En Berlín se tributaba a Goethe cálido culto, del cual fueron inspiradores Varnhagen von Ense (1785-1858) y su esposa, Rahel Levin (1771-1833). Los libros sobre Goethe se multiplicaron con rapidez viviendo éste todavía. Carl Ernst Schubarth (1796-1861) es autor de una obra en dos tomos (1820) que presenta la primera exposición extensa y de carácter alegórico dedicada al *Fausto* [30].

Entre estos primeros intérpretes parece haber sido Carl Gustav Carus (1789-1869), doctor, *Naturphilosoph,* paisajista y psicólogo [31], quien penetró con más profunda comprensión y simpatía en el espíritu goethiano. Carus sostuvo correspondencia con Goethe, a propósito de cuestiones de anatomía sobre todo, y le visitó una vez en Weimar. Sus dos libritos *Briefe über Goethes "Faust"* (1835) y *Goethe zu dessem näheren Verständniss* (1843) están redactados desde un punto de vista científico y "fisiológico". Contempla el autor al poeta como a una totalidad físico-espiritual, lo mismo que si tuviera delante "una planta, una palmera, un águila o un león" [32]. Recalca mucho la salud cabal que hay en él (lo cual no excluye eventuales dolencias), así como su apostura física y, juntamente, su facilidad para evolucionar y transformarse. La vida de este hombre es una "obra de arte", la "pirámide de su ser" (expresión del propio Goethe), el resultado de una íntima evolución orgánica, a la vez física y espiritual. Carus no deja de adoptar una actitud crítica ante los logros de Goethe: en su conformismo ve una incapacidad de entregarse por entero, y en la dureza de su caparazón formal a edad bien avanzada aprecia

también una coraza que le protege contra su blandura interior. Esta visión de la persona de Goethe queda confirmada hábilmente con el estudio de sus escritos. Según Carus, las célebres palabras del poeta acerca de que sus obras constituyen una confesión han de entenderse no en sentido autobiográfico, sino como referidas a una purificación, a un liberarse de lo que ponía en peligro su salud espiritual. Y resueltamente se opone a toda identificación de Goethe con cualquier personaje suyo, llámese éste Fausto, Tasso o Meister. A Fausto lo interpreta siguiendo el principio "genético", a través de una serie de transformaciones. Pero, a diferencia de muchos comentaristas, Carus reconoce que esta criatura sólo llega a una premonición de la felicidad que supone el desinteresado amor a la humanidad, y que sólo se salva por la gracia sobrenatural. El poema *Fausto* "más que plenamente acabado, está rematado de cualquier modo" [33]. Si bien los libros de Carus no se ciñen lo suficiente a los textos como para ser dechado de gran crítica, su método constituye una interesante variación sobre los temas rectores del romanticismo alemán: organicidad, evolución, individualidad (interpretada como entidad física y espiritual). Goethe se ha convertido en hombre ejemplar, en alemán arquetípico.

Sin embargo, por todas partes arreciaba la oposición contra Goethe. Los círculos de luteranos conservadores llevaban muchos años juzgándole severamente por razones morales y teológicas [34]. Pero fue Wolfgang Menzel (1798-1873) el primero en organizar una crítica desde el punto de vista nacionalista. Su libro *Die deutsche Literatur* (1828) no es tan simplista como podría parecer por sus vocingleros ataques contra el poeta. Menzel tenía una penetración poco corriente. Por ejemplo, supo admirar desde muy pronto al suizo Jeremías Gotthelf, excelente novelista rural; tributó elogios a Hölderlin en un tiempo en que éste casi estaba olvidado. En el fondo Menzel era un romántico, inflamado por el espíritu de liberación de las guerras antinapoleónicas. Admiraba a Schelling y a Tieck como los más grandes maestros de la filosofía y la novela. A los alemanes los elogia por su "interioridad, sensibilidad, carácter contemplativo" [35], aunque tam-

bién los censura por su falta de orgullo cívico y nacional. En los ataques contra Goethe hay una parte política: no podía ser buen alemán quien en una época crítica para la nación se retiró de escena para dedicarse a estudiar el chino. Otros ataques son de orden moral —contra la sensualidad y paganismo del poeta— y de orden literario: Goethe es el gran ecléctico, el gran imitador de todo movimiento literario y de toda moda extranjera; es maestro en el femenino arte de rendirse, para el que tiene el talento de una "cortesana" griega; en suma, es un verdadero camaleón [36]. Esa habilidad para cambiar proteicamente y para medrar, ese abrirse a los vientos de la literatura universal, esa fácil comprensión del alma mujeril, representan otros tantos rasgos goethianos negativos frente a los ideales sustentados por Menzel: rigidez doctrinal, nacionalismo inconmovible, masculinidad. Tosco pero elocuente, el libro de Menzel vino a satisfacer las demandas de su época, deseosa de contar con una exposición amena y fácil de la literatura alemana. Tuvo varias traducciones, entre ellas la de Margaret Fuller, y dio origen a un largo artículo polémico de Bielinski. Heine lo elogió en una de sus primeras reseñas, formulando sólo ligeras reservas ante los juicios acerca de Goethe. Mundt y Gervinus lo aprovecharon sin duda en sus historias de la literatura alemana [37].

Violenta fue también la repudiación de Goethe por parte de Ludwig Börne (1786-1837), pero por motivos muy distintos. Era Börne, periodista y ensayista de tendencias radicales, un moralista declarado y un teorizante del liberalismo. Realmente tenía dos mentalidades: una en lo estético, relativista o escéptica; otra en lo político, amante de las eternas verdades de la libertad republicana. Fue muy fecundo en la crítica de teatro y reseñó infinidad de libros; sin ambages declaró que no sabía nada de teorías dramáticas y que, además, le tenían sin cuidado [38]. Sólo tenía un anhelo: conjugar la vida cívica con la ciencia y el arte, lo que en la práctica significaba conseguir que el arte fuera absorbido por la "vida" (o sea, por la política). Hablando de su anterior crítica de teatro, la resumía así:

> Yo veía en el teatro el espejo de la vida; cuando no me gustaba, aporreaba el espejo, y cuando llegó a repelerme, lo hice añicos. ¡Enfado infantil! En sus fragmentos vi repetirse la misma imagen cien veces. Pronto descubrí que los alemanes no tienen teatro alguno, y poco después que *no pueden* tenerlo. Lo primero me dejó indiferente —se puede ser un pueblo noble y feliz sin teatro—, pero lo segundo me llenó de aflicción [39].

No hará falta decirlo: los alemanes no pueden tener teatro porque no son libres y la libertad es base de todo arte. Pero Börne carece de la necesaria perspectiva histórica. En una reseña sobre el *Hamlet* trata al protagonista como personificación alegórica de la Alemania sin voluntad. Cierta representación del *Guillermo Tell* de Schiller sólo le sirve de pretexto para ridiculizar a Tell como figura del filisteísmo germano [40]. Hay un discurso sobre Jean Paul, a raíz de su muerte (1825), que le exalta con ardiente elocuencia como "el poeta de los humildes, el cantor de los pobres..., el Jeremías de su pueblo cautivo" [41]. Las *Cartas de París* alaban a P.-L. Courier, Béranger, Hugo y —sorpresa— Paul de Kock por la fundamental razón de que todos ellos son liberales.

En cuanto a los famosos ataques contra Goethe, hay que entenderlos también como una acción política. Börne no ejerce nunca su crítica con las obras concretas; sólo juzga el carácter y conducta política del autor. Resulta muy eficaz cuando entresaca de los *Tags- und Jahreshefte* todas las deferentes expresiones con que Goethe aludió a los aristócratas y a la corte de Weimar. Donde yerra es al entender la adoración al héroe que manifestaba Bettina (en *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde,* 1835) como un arrancar a Goethe su máscara y hacerle ver en su ser olímpico, mezquino, egocéntrico y frío [42]. Börne es esencialmente un producto de la Ilustración: quisiera emular al Lessing polémico, ya que no al Lessing estético. En cierto modo no le ha rozado la evolución alemana entera desde Herder hasta los románticos: es un moralista didáctico, nuevo e importante en cuanto a los raseros exclusivamente políticos (morales, para él) que incorporó

al estudio de la literatura. Aunque suela emparejársele con Heine, a quien atacó en sus últimos años, lo cierto es que difieren profundamente. Heine no dejó nunca de ser poeta y nunca perdió el contacto con la esencia del arte.

HEINRICH HEINE (1797-1856)

Supera tanto Heine a los alemanes de su tiempo como escritor brillante, ingenioso, ágil, incisivo, y como poeta (especialmente mirado desde fuera de Alemania), que incluso su obra crítica ha sobrevivido al olvido en que se hundió la de los demás. Cabe considerar la crítica de Heine como un comentario a su propia evolución ideológica, política y religiosa; es decir, como polémica en pos de su autodefinición. Por las muchas declaraciones que hizo sobre Goethe se ve que le relegaba a un pasado ido para siempre: clásico "olímpico" admirable pero caducado. En su sátira brutal contra Platen, *Die Bäder von Lucca* (1829), pone los puntos sobre las íes con respecto al virtuosismo académico y formal, aunque el ataque se centre en las tendencias homosexuales de Platen. *Die romantische Schule* (1833), la pieza de aliento crítico más sostenido entre todas las de Heine, es una abjuración del propio pasado; rompe allí nuestro autor con los Schlegel, Tieck, Jean Paul, Novalis y Hoffmann, además de con Arnim y Brentano, que habían sido los modelos de su juventud, y reniega de cuanto huela a medieval o místico, a ensueño sentimental y a patriotería teutonizante. Sigue *Der Schwabenspiegel* (1838), donde esta crítica antirromántica se extiende a los imitadores vulgares, estrechos y provincianos de la poesía popular alemana. El libro sobre *Ludwig Börne* (1840) traza una línea de separación respecto a sus antiguos compañeros radicales y revolucionarios, con quienes el público identificaba a Heine a causa de su exilio en París y de la etiqueta de "Joven Alemán" que le había colgado la decisión del *Bundestag*. Heine ve en Börne el prototipo del nuevo fanático. Los "nazarenos", los judíos, los ascetas del espíritu conspiran y maquinan para destruir a los "helenos", los paganos, los sensuales y artistas,

de cuyo lado está Heine. Nuestro crítico, judío de nacimiento y liberal convencido de por vida, abraza la doctrina sansimoniana de la "emancipación de la carne" y se espanta al pensar que "toda la civilización moderna, las trabajosas conquistas logradas en tantos siglos, el fruto de los más nobles esfuerzos de nuestros predecesores", se hallan amenazados por una victoria del comunismo o de la igualitaria democracia [43]. En cuanto a los juicios dispersos en que ridiculiza a Freiligrath, Herwegh y Dingelstedt, cautelosos poetas de la "libertad en general", son tentativas de romper todo lazo con la nueva poesía político-retórica. Pero no seguiremos por aquí, pues en nuestra *Historia* siempre hemos rehuido el atender a la crítica exclusivamente por la luz que pueda arrojar sobre la biografía o los restantes escritos de un autor.

También cabe considerar la prosa de Heine (o la mayor parte de la escrita después de su llegada a París en mayo de 1831) como un episodio ilustrativo de las relaciones culturales franco-germánicas. *Die romantische Schule* (1833) y *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834), libro que forma pareja con el anterior, sirvieron para dar la réplica, sobre todo en sus versiones francesas, al escrito por Madame de Staël, *De l'Allemagne*. Heine se propuso enmendar el cuadro de Alemania que esta autora había ofrecido a los franceses. Resulta que, movida por su odio a Napoleón, ella encareció mucho la espiritualidad de los alemanes, su honestidad, virtud y cultura; pero lo que no vio, dice Heine, son "nuestras cárceles, mancebías y cuarteles" [44]. Los contactos de Madame de Staël con la filosofía alemana son los de una simple aficionada: "Se ha tragado a Kant como se tragaría un sorbete de vainilla; a Fichte, como un pistacho; y a Schelling, como un helado de *tutti-frutti*"; además la admiración por los románticos alemanes le impidió ver su verdadera significación [45]. Heine advierte a los franceses: la filosofía alemana dista mucho de ser inofensiva, pues se trata de un ateísmo solapado que espera la oportunidad de provocar un cataclismo revolucionario; y el romanticismo alemán apenas si es otra cosa que un oscurantismo católico ligeramente disfrazado. Esos poetas románticos son "un montón de gusanos... que los santos pescadores de Roma saben usar como

cebo de almas" [46]. Otros reportajes de Heine desde París —*Französische Maler* (1831), *Französische Zustände* (1832) y sus artículos posteriores reunidos bajo el título de *Lutezia* (1854)— se ocupan en describir para los alemanes no sólo la política de la gran metrópoli europea, sino también la música, la pintura, el teatro y la literatura de la época. De sus extensos conocimientos personales en la capital francesa se nutre este excelente periodismo, ingenioso y sagaz. Heine supo hacer sentir la tremenda fermentación en que vivía la Francia de aquellos años y las riquezas espirituales del tiempo frente a la Alemania en que él creía, de atmósfera enrarecida y sofocante, dominada por las garras de la censura. Hoy día, sin embargo, las clasificaciones y valoraciones de Heine se nos figuran falseadas por sus perspectivas políticas y personales. Es consecuente con sus ideas al alabar a George Sand como "la más grande escritora que haya dado la Francia moderna" [47]. A Musset le considera "el mayor de los poetas que ahora viven (en todo caso, el más grande después de Béranger)", aunque otras veces le llame "golfillo callejero" y aluda a su vida lamentablemente arruinada. Si compara las comedias de Musset a las de Shakespeare por su caprichosa fantasía, no deja de creer pura afectación el pesimismo a lo Byron de su primera época (afectación, entre paréntesis, que la vida ha confirmado como triste realidad) [48]. Respecto al modo como Heine elogia a Balzac por dedicarse a estudiar a la mujer según "lo haría un naturalista con una especie animal o un patólogo con respecto a una enfermedad" [49], nos suena un tanto a condescendencia superior. Tampoco es fácil tomar en serio su extravagante entusiasmo por Edgar Quinet, a quien reputa gran poeta y "buenísimo alemán", sin perjuicio de burlarse de su persona y de sus botas [50]; en fin, no nos convence el que catalogue el talento y espíritu de Vigny como "orientados hacia la filigrana y la miniatura" [51].

Heine tenía muchas reservas frente a lo francés. Aborreció siempre el verso alejandrino, que se le antojaba nada menos que "eructo rimado" [52]. Y condenó con toda consecuencia el teatro romántico francés. Victor Hugo le era antipático por múltiples razones: sus dramas le parecían artificiosos, fríos, carentes de gusto; su autor, tan

cheposo en lo espiritual como en lo físico; *Les Burgraves* es "chucruta versificada" [53]. En cuanto a Sainte-Beuve, le recordaba aquel explorador del rey de Darfur que en lo más oscuro de África gritaba a voz en cuello: "¡Mirad el búfalo, el hijo del búfalo, el toro de los toros! ¡Los demás son bueyes; sólo éste es el búfalo auténtico! Con cada nuevo libro que Hugo presentaba al público, hacía lo mismo Sainte-Beuve: sacaba su trompeta y ponía por las nubes al gran búfalo de la poesía" [54]. No es de extrañar que Heine motejase a Chateaubriand de tonto de capirote, de "Polichinela que ofrece sus caprichos al público diciendo: *Ecco il vero croce*" [55]. Si de pronto le vemos entusiasmarse con Lamartine (por cuyo espiritualismo confiesa haber sentido poca simpatía), ello se debe a la *Histoire des Girondins*, de acentuado carácter liberal [56]. Por tanto, la filiación política domina sobre cualquier otra consideración y lo de menos son las apreciaciones literarias.

Ni por sus polémicas con los alemanes del tiempo, ni por su papel de intermediario franco-germánico, sería Heine un crítico importante. Tampoco se puede aplaudir mucho una empresa editorial como *Shakespeares Mädchen und Frauen* (1838). Los comentarios de Heine a las ilustraciones románticas se inspiran grandemente en Hazlitt, Mrs. Jameson y Guizot [57]. Su interés se desperdiga por lo puramente incidental, como, por ejemplo, al defender la figura de Shylock o al atacar la interpretación de Tieck sobre Lady Macbeth y Ofelia. Al mismo nivel se encuentra la larga introducción que escribió con destino a una edición ilustrada del *Quijote* (1837) y que es viva reiteración de las ideas románticas alemanas.

La verdadera importancia de la crítica de Heine radica más bien en la ambigüedad, tan curiosa, de su postura teorética. Como en casi todo lo que salió de su pluma, las tintas personales e ideológicas realzan aún más sus notables intuiciones sobre la naturaleza de la poesía y el puesto del arte. Entre los neoliberales que rompieron con el pasado romántico, fue el único capaz de elevarse a una visión poética coherente. No le pareció incompatible el denigrar malignamente a A. W. Schlegel —basándose en la vanidad del viejo maestro, en

sus relaciones con Madame de Staël y en el escándalo de su segundo matrimonio— con el respaldar sus doctrinas básicas. En teoría Heine condena la poesía tendenciosa o de propaganda (*Tendenzpoesie*) y defiende la autonomía del arte: "No tiene [el arte] por qué servir de criado ni a la religión ni a la política; él mismo es su último fin, al igual que le ocurre al mundo" [58]. Con ocasión de estudiar a Goethe, Heine compartía al principio la "sublime idea" goethiana de que el arte es el creador de "un segundo e independiente mundo": "En arte no hay fines, como tampoco los hay en el universo, donde es el hombre el único que impone sus conceptos de 'fines y medios'; el arte, como el mundo, existe para sí mismo". Pero más tarde el crítico se corrigió: "No puedo aceptar sin reservas este punto de vista" [59]. Muchas veces, en efecto, se pronuncia contra el arte independiente. En los escritores de la Joven Alemania lo que celebra es que "no quieren hacer ninguna diferencia entre vivir y escribir, ni tampoco quieren separar la política de la ciencia, el arte y la religión, y son al mismo tiempo artistas, tribunos y apóstoles" [60]. Al enfrentarse con sus contemporáneos, Heine los juzga principalmente con arreglo a pautas ideológicas. Todas sus opiniones están teñidas de anticlericalismo, de liberalismo, de odio a la teutomanía. Y era muy sincero al sentirse sobre todo y antes que nada "un soldado que combate en la guerra de la humanidad".

Sin embargo, estas contradicciones desaparecen si tenemos en cuenta que Heine entendía la historia según una concepción evolutiva que en principio procede de Hegel y de los Schlegel. A su modo de ver, las artes se desenvuelven históricamente en estrecho paralelismo y cada una de ellas representa un período determinado y está imbuida de espíritu unificador. Heine juega con las analogías románticas: le gusta comparar los *Nibelungos* con una catedral versificada o explicar ciertas retorcidas pinturas medievales como consecuencia del espiritualismo cristiano. Al oponerse a la arquitectura neogótica, lo hace porque, según dice, no podemos ni debemos hacer revivir la mentalidad de antaño [61]. Con motivo de su visita a la catedral de Amiens, lamenta que los modernos sólo tengan opiniones y no convicciones

profundas, ya que "hace falta algo más que meras opiniones para levantar una catedral gótica" [62]. Esta misma unidad orgánica la observa en el Renacimiento, cuando las obras de arte eran "espejo e imagen soñada de su tiempo", cuando los artistas vivían en "sagrada armonía con su ambiente y no desgajaban su arte de la política de cada día". En cambio, la época del clasicismo alemán se caracterizó por el artificioso divorcio entre vida y arte, en plena contradicción con el espíritu del tiempo. Por último, la propia época de Heine representa una fase de transición en donde los impulsos subjetivos e individualistas encuentran campo propicio y hasta obligado para desbordarse sin freno. No queda sino esperar el día en que un arte nuevo logre armonizarse con la vida y la sociedad, arte que, sin tomar sus símbolos del pasado, podrá incluso descubrir técnicas desconocidas [63]. Así, pues, Heine se vale de tres épocas y de tres criterios para formular sus juicios y para entregarse a sus juegos: el mundo pretérito, de arte clásico, objetivo, universal; el actual, dominado por un arte subjetivo, irónico y dividido, del que el poeta resulta víctima y exponente; y el mundo futuro, en cuyo arte cree entrever oscuramente una emancipación de las divisiones románticas, una reconciliación con la sociedad y con la vida. La autonomía del arte pervive, pues, como postulado de cierto tiempo particular. Esa fusión del arte con la vida se perfila como tarea de una nueva época, pero no por ello hay que entenderla como afín a la didáctica o al realismo.

Heine siempre puso objeciones al dogma realista. A su entender, el arte no imita la realidad: "En arte la forma lo es todo; la materia nada vale" [64]. Heine se proclama —en un pasaje que citaría años más tarde Baudelaire— "supernaturalista en materia de arte" (en contraposición a su naturalismo religioso). Y sigue diciendo: "Yo creo que el artista no puede encontrar todos sus tipos en la naturaleza, sino que es dentro de su alma, por decirlo así, donde se le revelan los tipos más significativos, como el simbolismo ingénito de las ideas innatas"... "Tonos y palabras, colores y formas, las apariencias generales todas, sólo son símbolos de las ideas, símbolos que surgen en el alma del artista cuando la mueve el sacro espíritu del universo" [65].

Llegará incluso a hablar (casi como Oscar Wilde) de la capacidad de transformar la vida que caracteriza al arte: los bellísimos rasgos de las mujeres italianas, por ejemplo, serían debidos al influjo de las artes plásticas. Así, la naturaleza, que antaño proporcionaba al artista sus modelos, imita hoy día las obras de los grandes maestros [66]. Quizá en estas palabras se trate solamente de un rasgo ingenioso, un *jeu d'esprit,* pero no hay duda de que Heine compartió con Goethe y Schelling la idea de un íntimo colaborar entre naturaleza y arte, así como que el arte representa otro mundo, un mundo objetivo de significación universal y creado espontáneamente a imagen de los procesos naturales. Heine cree en la inspiración; dentro del arte, la razón se limita a una función de vigilancia [67]. Pero aun siendo el arte, como se nos ha dicho, sobrenatural, es también natural: espontáneo, originario, primitivo. No se cansa Heine de glorificar las canciones y leyendas populares alemanas. A Platen le reprochará su carencia de "hondos sonidos naturales, como los que encontramos en las canciones populares, en los niños y en otros poetas", así como "la angustiada obligación que Platen se impone de decir eso que él denomina 'gran hazaña de la palabra'. Hasta tal punto ignora la naturaleza de la poesía que no repara en que la palabra sólo puede ser una hazaña para el orador, pues para el poeta verdadero no es sino un suceso" [68]. También echará en cara a Goethe no haber respetado la verdadera leyenda de Fausto, no haberse sentido atraído hacia su "alma íntima" [69]. Creyó Heine profundamente en la fuerza creadora del "pueblo" y, pese a todas sus reservas anticlericales, nunca dejó de ser un estudioso y un enamorado de la literatura medieval y de las tradiciones populares alemanas. Por mucho que aprecie a los Grimm y por muchos datos que saque de la *Deutsche Mythologie* con destino a sus *Götter im Exil,* sus *Elementargeister* y la escenografía del ballet *Fausto,* sus ideas se acercan más a los Schlegel, Arnim y Rosenkranz [70]. La poesía popular no ha muerto del todo, contra lo que pensaban los Grimm; puede hacérsela revivir y de hecho revive en la propia obra de Heine. Canto, música y baile constituyen el tema y modelo de innumerables poemas suyos [71].

Las máximas obras del pasado fueron objetivas, universales y aun anónimas muchas veces, como los *Nibelungos*. Para Heine, la objetividad es siempre un ideal. Censura a Börne sus prejuicios subjetivos y su incapacidad para comprender la "libertad objetiva", puesto que en la "forma artística" de Goethe no vio más que carencia de alma [72]. A Shakespeare le alaba mucho por su universalidad: no es que fuera un espejo de la naturaleza, sino que en su alma vivía todo un mundo innato y hasta el menor fragmento se le revelaba en sus mil vinculaciones universales [73]. Respecto a los Schlegel, Heine —que tantas veces reproduce su oposición entre lo clásico y lo romántico— rechaza la dualidad establecida por ellos entre arte plástico y musical, porque, a su entender, todo arte tiene que ser plástico [74]. A los poetas se debe el que se hayan conservado las bellas criaturas de la mitología griega, pues desde que triunfó el cristianismo vienen ellos constituyendo "una serena comunidad que transmite de generación en generación la alegría del viejo culto a las imágenes y la jubilosa fe en los dioses" [75]. A pesar de criticar duramente a Goethe por su servilismo político, su impasibilidad y su preferencia por lo mediocre, Heine siguió admirando en él al creador de plásticas figuras llenas de vida, pagano forjador de imágenes en quien resplandece el "claro ojo griego" [76].

La ironía —otro rasgo del arte ideal— que concibe nuestro autor viene a coincidir con la de tipo objetivo descrita por F. Schlegel. En un pasaje desechado se duele de que los Schlegel abandonaran su concepción de la ironía —más tarde elaborada por Solger— como "esencia del arte" para acogerse a la filosofía schellinguiana de la identidad [77]. En la ironía ve Heine "el elemento principal de la tragedia" (y hasta considera que toda comedia romántica debería tener algo de este matiz trágico) [78]. Es ella el gran antídoto contra sentimentalismos y medievalidades. Los poetas modernos no quieren "fingir ninguna armonía católica de sentimientos", sino que pretenden, "inexorablemente jacobinos, disecar los sentimientos en aras de la verdad" [79]. Los elogios que tributa Heine a Aristófanes, al *Troilus* de Shakespeare, "preñado de riente amargura, de ironía que se mofa

del mundo"; a Cervantes, Molière y Sterne, nos indican cuáles fueron sus verdaderos predecesores. Había ido creciendo en él la animosidad contra sus modelos inmediatos: Hoffmann, Jean Paul y F. Schlegel, el teórico de la ironía, al que no pudo perdonar su conversión al catolicismo ni sus servicios a la Austria reaccionaria [80].

Para Heine, el estilo es también una cualidad objetiva. Los "maestros de la palabra" manejan la lengua con entera libertad, "escriben objetivamente, sin que su carácter se delate en el estilo" [81]. Heine recurrió mucho en sus críticas a las alusiones de tipo personal y biográfico, y con frecuencia de manera poco elegante, pero le dolía en el alma cuando las empleaban contra él [82]. Ya tuvo que sentir el haber formulado tan tajantemente en *Atta Troll* la separación entre vida y obra: "Kein Talent, doch ein Charakter" (talento ninguno, pero sí todo un carácter), porque después decían de él que tenía "talento", pero no "carácter". En ocasiones vemos a Heine explotar el supuesto antagonismo de estilo y personalidad. La frase de Buffon "Le style c'est l'homme", argumenta, yerra por completo: el estilo de Villemain —nótese la ironía— es "bello, noble, bien formado, limpio" [83]... Pero la armonía entre hombre y obra no es más que un ideal lejano. En nuestra época el poeta no puede dejar de ser "subjetivo, lírico y reflexivo" [84]. Como una necesidad del tiempo se imponen el *Weltschmerz* a lo Byron, el desgarramiento íntimo (*Zerrissenheit*): "El mundo está desgarrado en dos, y como el corazón del poeta es centro del mundo, también él ha de estar, en la época actual, lamentablemente dividido" [85]. Heine juguetea y ríe con lo que dice, pero en el fondo cree en el poeta mártir que es, a la vez, el representante de su época y el profeta —acosado e incomprendido— de otra nueva. Con todo, el futuro de la poesía está envuelto en tinieblas, aunque de ningún modo se pueda identificar con el didactismo de los Jóvenes Alemanes. Ese futuro está prefigurado más bien en la poesía del último Heine, en su *Matratzengruft*, auténtico martirio prosaico. Es una poesía que anuncia la contradictoria y compleja sensibilidad moderna, con su mezcla de amargura y horror, de ironía e ingenio,

de sueño y gris realidad, como, igualmente, preludia a Baudelaire y a Laforgue.

Así, pues, la postura de Heine dentro de la historia de las teorías poéticas es ambivalente y de transición: *a un tiempo* romántica y liberal, estética y didáctica. Pero en cuanto a teoría y método críticos, no hay duda de sus afinidades. En la crítica defiende el tener en cuenta las intenciones del creador. No ha de preguntarse el crítico qué es lo que debería hacer el artista, sino: "¿Qué quiere hacer? O mejor aún: ¿Qué es lo que no puede dejar de hacer?" [86]. Es preciso que la crítica sea simpatética. Reconoce Heine los grandes méritos de los Schlegel en materia de crítica estética: "Dentro de la crítica 'reproductiva', en la que son mostradas intuitivamente las bellezas de una obra de arte; en la que importa tanto el sentido sutil de las peculiaridades y matices..., los Schlegel superan en mucho al viejo Lessing" [87]. Sin embargo, acusa a A. W. Schlegel de ignorar la relatividad histórica al comparar desfavorablemente las baladas de Bürger con las recopiladas por Percy: "Los viejos poemas ingleses comunican el espíritu de su tiempo; los de Bürger comunican el espíritu del nuestro" [88]. El ideal último y decisivo es el cosmopolitismo al estilo de Herder: "Herder veía la humanidad toda como una gran arpa en manos del Gran Maestro; cada pueblo le parecía una cuerda especialmente afinada de esta arpa gigantesca, y él comprendía la armonía universal de sus diversos sones" [89].

El método empleado por Heine es fundamentalmente metafórico más que especulativo o analítico. Tan sólo dos de sus primeras reseñas, sobre las obras dramáticas de unos amigos, se enredan escolásticamente entre las mallas de las categorías aristotélicas: sucesos, pasiones, carácter, dicción, etc. [90]. Más tarde, inspirándose en Jean Paul, Görres y Hazlitt, su crítica se convierte casi por completo en caracterización de base metafórica, siempre que no se trate de polémicas ideológicas o de sátiras personales. Cuando habla de un texto literario, logra evocar su ambiente valiéndose de esmerados símiles e imágenes, aunque sin respetar demasiado el verdadero contenido del texto. Así ocurre, por ejemplo, a propósito de los cuentos de Tieck:

> el lector se siente como en un bosque encantado: oye el murmurar melodioso de manantiales subterráneos; se imagina a ratos escuchar su propio nombre entre el susurro de los árboles. Plantas trepadoras de anchas hojas se enredan espantosamente a su pie; maravillosas flores, silvestres y extrañas, le miran con sus anhelantes ojos abigarrados; invisibles labios besan sus mejillas con importuna ternura; hongos altos, parecidos a campanas doradas, crecen tintineando a los pies de los árboles; grandes pájaros silenciosos se balancean en las ramas e inclinan hacia abajo sus sutiles y largos picos. Todo respira, todo escucha, todo está lleno de pavorosa expectación, cuando de repente suena el dulce cuerno del bosque y sobre un blanco palafrén pasa una hermosa dama cazadora, tocada con un gorro de ondulantes plumas y llevando un halcón en el puño [91].

De modo semejante se describe el *West-Oestlicher Divan* de Goethe, como si se tratara de un exuberante cuadro oriental al estilo de Thomas Moore [92]. La crítica de Heine suele ser arabesco fantástico, encantador arte decorativo que de pronto, súbitamente, se trueca en sátira ingeniosa, cáustica y muchas veces vulgar y chocarrera. En los mejores momentos Heine puede ser brillantemente evocador o sutilmente aforístico; en los peores, baja al nivel de la difamación, al sentimentalismo o a la gracia forzada y barata. Una de sus caras mira hacia Nietzsche; la otra hacia el periodismo sensacionalista y callejero [93].

LA JOVEN ALEMANIA

Por resolución del 10 de diciembre de 1835 la Dieta alemana tuvo a bien disolver "una camarilla literaria conocida por el nombre de Joven Alemania". Cinco autores aparecían allí especialmente mencionados: Heine, Gutzkow, Wienbarg, Laube y Mundt. Todo cuanto habían publicado y todo cuanto pudieran escribir en el futuro era objeto de prohibición expresa. Hasta el reseñar o mencionar sus nombres o los títulos de sus libros constituía un delito. Todavía hoy

se sigue discutiendo el por qué de tan peregrino edicto. Algún efecto hay que atribuir a los indignados artículos que Wolfgang Menzel había lanzado contra la novela erótica *Wally die Zweiflerin,* debida a la pluma de Karl Gutzkow, antiguo colaborador suyo. También había dado que sospechar el proyecto de fundar una ambiciosa *Deutsche Revue,* a la que, por otra parte, habían prometido colaboración muchos autores inofensivos. El nombre de *Junges Deutschland,* que ya había sido discutido antes, debía de sonar poco menos que como *La Giovine Italia* revolucionaria de Mazzini. Pero no hay que pensar en un grupo alemán sólido y compacto. Era Heine, desde París, el que escribía esporádicamente a Laube, preguntándole por los otros compañeros. Estos otros apenas se conocían entre sí ni estaban muy de acuerdo, y hasta se peleaban; la persecución los asustó de lo lindo [94]. La Dieta revocó en 1842 la resolución anterior y de la Joven Alemania no quedó más que el título. Políticamente aquellos hombres fueron de una nulidad absoluta y se apresuraron a hacer las paces con las autoridades. Al correr del tiempo Gutzkow llegaría a ostentar el cargo de secretario general de la Fundación Schiller; Laube fue durante años director del Teatro de la Corte Vienesa, y Mundt profesor prusiano; Wienbarg enmudeció pronto, corroído por una enfermedad mental. Pero, pese a todas las diferencias y a la flojedad de vínculos, había un ideal que unía a estos hombres, y ese ideal era el liberalismo, lo que significaba fe decidida en el progreso, en el espíritu del tiempo, en la misión social de la literatura.

Fue Ludolf Wienbarg (1802-1872), por lo visto, quien más había hecho por difundir el nombre de la agrupación al dedicar sus *Aesthetische Feldzüge* (1834) a la Joven Alemania. Estos discursos, tan célebres antaño, hoy nos parecen declamatorios y vagos; en cuanto a ideas estéticas, dependen enteramente de Lessing, Goethe, Schiller, Jean Paul, Solger y Schelling [95]. Pero en Wienbarg se deja oír ya la voz de los nuevos tiempos: aboga sin descanso en favor de una "poesía de la vida" capaz de expresar la situación de la sociedad contemporánea; reniega de que la cultura alemana sea tan libresca y

carezca de un centro y una causa comunes. Para este autor, la estética deja de ser algo específicamente relativo al arte para identificarse con la concepción del mundo o con lo ideológico [96]. Hacia el final del libro, cuando Wienbarg tiene que enfrentarse con problemas críticos concretos, se encuentra con Goethe y le juzga con alma dividida, como escritor libre y servil a un tiempo, grande y pequeño, genio y cortesano. A Fausto le interpreta en sentido alegórico, como personificación de "la Alemania que lucha por su libertad". Fausto es un revolucionario; más aún, *es* el propio Goethe, pero el de los primeros tiempos, pues luego, enamorado de una princesa, el poeta cambió de ideas y se hizo conformista [97]. Acaba el libro con un elogio a la prosa de Heine y al ingenio que profetiza la libertad cívica. Pero, por desgracia, Heine es un extranjero y un enemigo; hijo de padre judío y de madre cristiana, de ellos heredó el don de la imaginación y un ligero barniz de alma (*Gemüt*) alemana [98]. En otra crítica, Wienbarg alaba el libro de Heine sobre Alemania: "atrevido, grandioso, profundamente genético"; el asociar la revolución filosófica alemana con la revolución política francesa señala "el apogeo de su ingenio histórico-universal" [99].

En tanto que Wienbarg aspiraba a una teoría estética, Karl Gutzkow (1811-1878) y Heinrich Laube (1806-1884) fueron publicistas declarados, fecundos cultivadores del folleto y la reseña, amigos de polemizar sobre cuestiones literarias.

Gutzkow, antihegeliano decidido, estaba en contra del fatalismo, del "letargo histórico" y del quietismo. Era también antirromántico y antilírico sin ambages [100]. Sin adscribirse a ningún credo realista concreto, se interesó por la novela como forma artística ascendente. Recomendó y practicó lo que él llamaba la novela de la coordinación ("der Roman des Nebeneinander"), la cual habría de representar toda la inmensa variedad del mundo, "todo tiempo, toda verdad, toda realidad". En cuanto a su plúmbea novela *Die Ritter vom Geiste* (1850), consiste en una serie de complejas intrigas, entrelazadas o contrapuestas, de distintas esferas sociales, que por su correlación se supone que han de expresar la simultaneidad de la vida mejor que

la simple sucesión de acontecimientos en que, según Gutzkow, se basa el drama [101]. Al menos, Gutzkow tiene el mérito de haber sugerido el problema del espacio en la novela, si bien no llegara a resolverlo ni en la teoría ni en la práctica.

El mismo sentido de improvisación sugerente y localista encontramos en los muchos tomos que Gutzkow dedicó a la crítica. Con los años fue revolviéndose más y más contra sus contemporáneos. El único descubrimiento del que pudo enorgullecerse fue Büchner, al que conoció superficialmente [102]. En cambio, acabó aborreciendo a Hebbel y despreciando a Heine después del libro de éste sobre Börne. Heine se le figura un "Judas" que "pretende ser poeta, pero escribe como un golfillo callejero" [103]. El librito de Gutzkow *Ueber Goethe am Wendepunkte zweier Jahrhunderte* (1836) trata de mantenerse en precario equilibrio entre el disgusto por la actitud política de Goethe y la admiración hacia su obra, particularmente la de la primera época. Lo fundamental en Goethe es lo "doméstico y casero", que siempre podía servirle de refugio. En él se dan diversas cualidades que explican su fuerza y su debilidad: inocencia, desconfianza de toda teoría, penuria dialéctica, "egoísmo de hombre sano", economía mental [104]. Gutzkow comulga en el ideal goethiano de la literatura universal, entendiéndolo, sin embargo, como un robustecimiento —no un desplazamiento— del sentido nacional: "Cuanto merece ser traducido a otros idiomas pertenece a la literatura universal" [105]. Y analiza agudamente la extraña relación de Goethe con Byron, quien le parece "sólo un carácter, que hizo suya por fuerza a la poesía" [106]. En resumen, pese a que Goethe no constituye para Gutzkow un modelo de crítica, de política o de moral, sigue siendo el maestro por excelencia. "La época de las tendencias sólo podrá empezar cuando hayamos saldado cuentas con la del talento" [107], es decir, con la época de Goethe. Talento significa ahí maestría técnica, oficio, cualidades de las que carecen totalmente los imprecisos, amorfos y difusos escritos de Gutzkow.

Heinrich Laube recorrió territorios mucho más vastos. Sin embargo, su temprana *Geschichte der deutschen Literatur* (1839) es una

compilación mediocre, sin más que cierto valor documental en las partes relativas a la literatura del tiempo. Otro tanto cabe decir de su prolífica crítica teatral, que abarca muchos años (1829-1875) y diversas ciudades (Breslau, Leipzig, Berlín, Viena) [108]. Sus memorias y libros dedicados al teatro representan una crónica y defensa de la actividad que desarrolló como empresario, adaptador y director de escena. El *Burgtheater* de Viena debió a Laube un período de florecimiento que para Grillparzer significaría una verdadera resurrección escénica.

Entre los Jóvenes Alemanes condenados por la Dieta, es Theodor Mundt (1808-1861) quien me parece el mejor crítico e historiador literario de todos, y con gran diferencia, a pesar de ser el menos conocido hoy día. Su *Geschichte der Literatur der Gegenwart* (1842) es un boceto brillante, y sin duda una continuación de las lecciones vienesas de F. Schlegel [109]. Claro que la finalidad política ha cambiado por completo: Mundt es protestante y liberal. Así y todo, escribe con el auténtico espíritu de la historiografía romántica. La literatura le parece "una ciencia nacional coherente..., un elemento concreto de la verdadera realidad del espíritu nacional" [110]. Desde 1800 aproximadamente, los escritos modernos vienen girando alrededor de la revolución, que es "el mito de los tiempos actuales". Mundt opone la época del individualismo, la de Goethe y Schiller, a la época romántica, que es nacional y universal a la vez. Si condena el romanticismo en muchos aspectos políticos y literarios, también lo defiende en cuanto fuerza necesaria y progresiva a quien se debe que la literatura haya reingresado en la vida nacional. No hay que identificar el romanticismo, advierte, con las doctrinas reaccionarias y católicas [111]. Pero, naturalmente, Mundt espera que la naciente literatura liberal, democrática y protestante, llegue a encontrar la justa síntesis de individualismo y colectivismo, de sentido nacional y cosmopolita. El concepto de *Weltliteratur* no es contradictorio con el de nacionalidad, pues ésta representa "el verdadero meollo y el mayor incentivo de la literatura" y cada pueblo debería desarrollar al máximo su espíritu nacional para formar parte de la literatura universal [112]. Por desgracia, fue

precisamente este generoso ideal comparatista el que de hecho resultó dañoso para el libro de Mundt.

Las tres primeras lecciones retrospectivas caracterizan con penetrantes incisiones a los clásicos y románticos alemanes. Novalis se diría "un minero que se perdió en su propio pozo y al que encontraron enterrado entre todas sus riquezas" [113]. Hölderlin —poco conocido por aquellas fechas— recibe grandes elogios: "Apenas habrá otro poeta que haya sentido y comprendido tan hondamente las auténticas necesidades del espíritu moderno" [114]. Jean Paul, con su desproporción entre cuerpo y alma, aparece como símbolo de la Alemania moderna. Kleist es "el Werther político de su tiempo" [115]. Sin embargo, los capítulos siguientes no pasan de ser una síntesis enciclopédica. Es laudable el esfuerzo por prestar atención aun a las literaturas menos conocidas (española, rusa, polaca, sueca, sin olvidar la húngara y la checoslovaca). Pero Mundt paga a un precio muy alto su ambición y resulta ligero y superficial. Así, entra de lleno en el problema de la mujer; dedica laboriosos resúmenes a las novelas de George Sand; ataca al político Gentz. En suma, pierde de vista su meta originaria [116]. La ideología protestante-liberal ahoga a la crítica literaria concreta. En sus mejores momentos Mundt se eleva al tono y actitud de un Adam Müller o de un Friedrich Schlegel, presentándonos un atrevido esquema especulativo sobre las vastas fuerzas ideológicas que intervienen en la literatura. Mirados bajo ciertos aspectos, su postura y su método se parecen notablemente a los de G. G. Gervinus, primer historiador a gran escala de la literatura alemana.

GEORG GOTTFRIED GERVINUS (1805-1871)

A Gervinus le habría horrorizado verse incluido dentro de la Joven Alemania. Entre sus primeros escritos figura un violento ataque contra Börne, y ni en sus últimos años dejó de mostrarse despreciativo con Heine y sus congéneres [117]. Con todo, como historiador

literario pertenece al liberalismo político de su tiempo; cree también en el fin del período poético y aspira a armonizar literatura y vida, política y arte. Su monumental *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (5 tomos, 1835-1842) proclama en voz muy alta que "aquella floración de nuestra poesía se ha extinguido y marchitado"; que es necesario desear al país los "grandiosos acontecimientos", las transformaciones y revoluciones que tanto temía Goethe [118]. "Se acabó el certamen artístico; ahora nos hace falta buscar otra diana, en la que ninguno de nuestros tiradores ha acertado hasta ahora, si es que Apolo nos da la gloria en esto como no nos la negó en lo otro" [119]. Con estas palabras concluye la *Historia* de Gervinus.

No deja de haber cierta patética ironía en la aventura política de nuestro hombre. En 1837 fue uno de los siete profesores de la universidad de Gotinga que dimitieron en protesta de haber sido abolida la constitución; en 1853 se le acusó de traidor. El prólogo a la 5.ª edición de su *Historia* (1870) prevenía contra los "incalculables peligros" de una Alemania unificada bajo la hegemonía de Prusia [120]. El apasionado liberalismo democrático de Gervinus influiría seguramente en que su reputación declinara tras la instauración del nuevo Reich.

Un gran entusiasmo político, una incansable preocupación por la grandeza y la salud moral de la nación impregnan toda la *Historia*. En la introducción (1835) se repudian explícitamente todos los cánones estéticos: "No es cosa mía el enjuiciar estéticamente las cosas; no soy poeta ni crítico de bellas letras. El juez estético cuida de mostrar los orígenes de un poema considerado en sí mismo, su interno crecer y perfeccionarse, su valor absoluto, su relación con el género correspondiente y, tal vez, con la naturaleza y con el carácter del poeta. Hace bien el estético en comparar lo menos posible un poema con otros extraños; en cambio, el historiador emplea la comparación como medio principal con respecto a su objetivo" [121]. Y, en efecto, la comparación será en las indagaciones de Gervinus un procedimiento casi obsesivo, encadenado, fatigosamente antitético. La emplea a lo largo de los volúmenes para explicar las circunstancias histórico-sociales y para definir las agrupaciones humanas consiguien-

tes: con ese método examina los cambios producidos en los creadores de poesía, desde los clérigos a los caballeros y burgueses, o cómo en los siglos XVI y XVII "se refugió entre los doctos la poesía salida del pueblo" [122]; sistemáticamente presta atención a las aportaciones de las diversas provincias y ciudades alemanas, a las agrupaciones y contactos entre los poetas; y aun cuando su enfoque se centra en las bellas letras, estudia también muy detenidamente, como fondo del cuadro, la historiografía, la crítica, los escritos políticos y la situación del teatro. Sin duda su fuerte estaba en la historia social e intelectual más que en la de la poesía.

Sin embargo, Gervinus va mucho más allá de este interés por la vida nacional toda. Como Hegel, cree en una relación necesaria entre poesía y evolución nacional, en cierto poder fatal que acelera o refrena el proceso histórico. Así, en *Fausto* no sólo trata de "descubrir los momentos rectores en las ideas del tiempo, de apuntar las vinculaciones históricas" o de considerarlo como un "símbolo" del período del *Sturm und Drang* [123], sino que quiere verlo como "un poema que, al igual que una planta, brotó del suelo, de la situación del pueblo y de la época, y cuyo desarrollo depende enteramente del cultivo de este suelo" [124]. Las limitaciones del poema son las mismas limitaciones de su tiempo. Goethe "se detuvo en el mismo punto en que hace detenerse a su héroe, porque no tenía sentido de la vida activa ni de la fuerza de la voluntad humana... Se detuvo forzosamente en ese punto porque el país mismo se había parado ahí, porque hasta ahora el país no ha logrado superar el abismo que media entre la vida del sentir y del pensar y la vida activa" [125]. Un nuevo *Fausto* será imposible mientras no ocurra un "progreso esencial en la gran vida de la nación" [126]. Del mismo modo, las tragedias de Schiller hacen pensar que "todo tiene su tiempo y condición, y así la tragedia nunca ha atravesado un gran momento si el estado del mundo real no ofrecía a los trágicos una escuela eficiente". Schiller sí tuvo acceso a esa escuela. "Nuestra tragedia anduvo errante y descaminada hasta que los acontecimientos de Francia [es decir, la Revolución] la orientaron" [127]. Y la moraleja siempre es la misma: "Si

nuestra juventud actual quisiera ocuparse de *hacer historia,* podría prometerse mejor suerte a la hora de la creación poética" [128]. En una dedicatoria (1840) al historiador F. C. Dahlmann, Gervinus clama porque cese el poetizar y cita al Hotspur shakespiriano confundiendo extrañamente sus palabras: "Más querría ser un gato y lanzar maullidos / que uno de estos copleros de metros iguales" [129].

Si Gervinus fuese sólo un enemigo de la "poesía afectada y melindrosa", un predicador de la acción política, o siquiera un moralista obligado a execrar a los libertinos Wieland o a los obscenos Heinse, habría que catalogarle como otro Wolfgang Menzel, como historiador político de la literatura, como publicista. Pero fue un crítico auténtico y un gran erudito. A mi juicio, su *Historia* es no sólo la mejor historia de la literatura alemana anterior a Hettner y Scherer, sino la mejor que existe en cualquier idioma antes de Taine y De Sanctis. En cuanto a erudición positiva, arte de narrar, talento expositivo y caracterizador, y a coherencia, lucidez y básica verdad del esquema general, supera claramente a las obras de Warton, Hallam, E. Giudici y Ticknor, e incluso a las de Villemain, Ampère y Nisard. Pese a sus peroratas políticas y a cierta soterrada vena didáctica, pese a su torpe timidez para enfrentarse con el análisis concreto de las obras de arte, este libro, especialmente en la primera edición (antes de que su fluidez y unidad se resintieran a causa de ampliaciones, enmiendas y acarreo erudito) [130], está animado de un firme credo estético y de un espíritu crítico vigoroso aunque bastante severo. Gervinus supo combinar certeramente historia y crítica, poblados panoramas de géneros y de movimientos con biografías intelectuales de grandes escritores: Klopstock, Wieland, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul.

Únicamente el último capítulo, referente a "la poesía romántica", parece excesivamente hostil y polémico. Gervinus reprocha al romanticismo su alejamiento de la vida real, su apoyo a la política reaccionaria, sus tendencias católicas, y también su lirismo vago, su irresponsabilidad moral, su evasión a un mundo de fábulas y a la prehistoria. Para nuestro crítico, el balance poético de su tiempo resulta

extraordinariamente pobre: en Tieck ve acaso la figura más representativa; Novalis sólo le merece desprecio; Kleist, fríos elogios, y E. T. A. Hoffmann, "ser enfermizo", aparece considerado, a lo sumo, como productor de primeras materias para futuras obras artísticas [131]. La reacción de Gervinus contra los ídolos de su mocedad, particularmente contra Jean Paul, que había sido su gran deleite en los años que pasó entonces en una tienda de tejidos [132], se nota demasiado para que ésta sea una buena crítica de la generación precedente. Ahora bien, él admite que "aunque con el romanticismo empezó a corromperse nuestra poesía, también acabó convirtiéndose en abono para nuevos campos de donde han brotado las ciencias de la historia literaria, la historia del arte, la historiografía, la mitología y la filología" [133]. Reconoce también el valor de la crítica estética de los Schlegel, quienes, "más que crearla, estimularon una ciencia completamente nueva, la historia literaria" [134]. Porque Gervinus tenía la impresión de que esta ciencia la había *creado* él mismo, casi sin ayuda de nadie; de que era el primero en forjar "una obra de arte narrativa" [135] en lugar de las anteriores compilaciones eruditas. De hecho es el descendiente directo de los Schlegel, a pesar de la ideología, tan distinta, y de las abundantes objeciones que puso a sus escritos y juicios [136].

Realmente Gervinus tiene criterios estéticos y a cada paso formula juicios de valor, aun siendo enemigo de cualquier estética formal. Sostiene que en un historiador ha de darse por descontado el juicio estético. En cuanto a la teoría, se refiere a sus fuentes sólo en términos generales: Aristóteles, Lessing, Goethe y Humboldt (le faltó añadir Schiller) [137]. La *Historia* se nutre de unos gustos clásicos típicamente alemanes: ilimitada admiración por los griegos y, en particular, por Homero; amor a Shakespeare, actitud reverente ante Lessing, honda simpatía hacia la fase clásica de Goethe y Schiller. El espíritu arqueológico teutónico se deja sentir únicamente en el tratamiento de la Edad Media. Por mucha atención que Gervinus conceda a las relaciones internacionales y a las fuentes extranjeras, siempre llega a la conclusión de que la elaboración alemana aventaja al modelo correspondiente; por ejemplo, el *Minnesang* es algo más profundo

y más "íntimo" que la poesía trovadoresca (aunque luego se admita que también más reducido en la gama temática) [138]. Con todo, teniendo en cuenta el ambiente en que escribía (con unos colegas como los Grimm en Gotinga), Gervinus muestra una notable actitud crítica ante la literatura medieval alemana. Así, deplora el exagerado culto que se tributaba a los *Nibelungos,* obra que estéticamente no está a la altura de las homéricas ni aun puede servir de modelo en lo que a la emulación nacional se refiere [139]. Su análisis de Walther von der Vogelweide, Wolfram y Gottfried no pierde de vista las consideraciones estéticas, y los tomos relativos a los siglos XV, XVI y XVII, que podían ser y son más puramente históricos, están cuajados de juicios críticos, desfigurados solamente por cierta falta de simpatía hacia la tradición erudita latina y hacia el gusto católico barroco.

Donde estos volúmenes alcanzan su apogeo es en el tratamiento de la gran época clásica y de sus autores más eminentes: Lessing, que definió con máxima claridad la especial situación del arte alemán "entre el Norte y el Sur, entre los Países Bajos y Grecia, entre la naturaleza y el ideal", y que en *Nathan der Weise,* pese a la pobreza del verso, "creó la obra más característica y más alemana de nuestra poesía moderna, juntamente con el *Fausto* de Goethe" [140]; Wieland, condenado al fin pero tras minucioso análisis; Herder, aquejado de un pietismo cosmopolita; finalmente, Goethe y Schiller, cuyo paralelismo biográfico-intelectual se traza con gran cuidado. Altares especiales dedica Gervinus a sus autores predilectos: el revolucionario Georg Forster, cuyos escritos publicó con una larga introducción, y J. H. Voss, en cuya traducción de Homero le parece ver el gran manantial del clasicismo alemán [141]. Nuestro crítico enjuicia duramente la etapa del *Sturm und Drang* y, al describir la intervención que Goethe tuvo en ella, recalca la distancia que le separaba de sus compañeros. Asimismo, se da cuenta —contra los supuestos alemanes corrientes— de que la "experiencia" no es norma válida para la poesía. Goethe se mantuvo siempre "en las lindes de la experiencia vivida, dispuesto a concluir con ella, preparado para dominarla y señorearla antes de empezar su obra [poética]"; se detuvo "en la peligrosa fron-

tera entre sentimiento y reflexión, entre instinto y conciencia", sin que se le ocultara que el verdadero don del poeta es el don de "saborear profundamente las cosas y, sin embargo, situarlas a una distancia objetiva" [142]. Gervinus entiende el viaje del poeta alemán a Italia como una purificación ética y estética, como un pasar "de la anarquía al orden y a la claridad, del barbarismo nórdico a la cultura meridional" [143]. Celebra la amistad con Schiller, expone puntualmente la estética goethiana (incluido el símbolo) y paga un fervoroso tributo a *Hermann und Dorothea,* "quizá el único poema que los siglos modernos todos podrían brindar a un griego redivivo sin comentario ni embarazo alguno" [144]. Así, pues, Goethe aparece caracterizado como un poeta fundamentalmente épico, incapaz de escribir tragedias, arrastrado por su índole natural a la objetividad, al distanciamiento y, en fin, al quietismo, a la frialdad olímpica y a "la penosa tolerancia" de sus últimos años [145]. Gervinus destaca mucho en Goethe el horror a la historia, la ceguera para la significación de la Revolución francesa, el ridículo servilismo ante los príncipes, la solemne exaltación de los más triviales objetos y ocurrencias [146]. Pudo muy bien este poeta haber sido un Virgilio, pero se quedó sólo en un Ovidio o —si se me permite corregir su frase, teniendo en cuenta la preferencia absorbente de Gervinus por *Hermann und Dorothea*— en un Teócrito [147]. *Fausto* es también, más que un drama con verdadera unidad, otro poema épico, "lleno de lagunas, acertijos y contradicciones" en que se reflejan los diversos humores y estilos de la vida goethiana [148]. Como tantos contemporáneos suyos, Gervinus suele lamentar la evolución final de Goethe. El "período órfico", como él lo llama, "no es más que una curiosidad psicológica". El *Divan* le parece "incorpóreo, nebuloso"; las *Novelle,* "indeciblemente triviales" [149]; la segunda parte del *Fausto* es una mera alegoría de la vida de su autor: "El origen, naturaleza e interpretación de este poema nos parecen tan repelentes como los comentarios de Dante o de Tasso a sus propias composiciones"; por eso será "objeto del mismo repudio que el *Paraíso recobrado* de Milton o los forzados dramas de Klopstock" [150]. Incluso las obras clásicas de Goethe las juzga Gervinus severamente,

con raseros de unidad clasicista y de coherencia de tono. En *Egmont* observa incongruencia entre las escenas populares flamencas y los efectos operísticos; *Wilhelm Meister* se disgrega en dos partes muy desiguales. Únicamente se salva *Iphigenie,* "la flor más pura de la cultura moderna" [151].

Schiller aparece contrapuesto a Goethe de igual modo que lo trágico a lo épico, lo subjetivo a lo objetivo, el poeta sentimental al ingenuo (según los términos del mismo Schiller). La admiración de Gervinus por sus escritos estéticos, por su eminencia política y patriótica, no podía ser mayor; y el dedicarse a las tareas de la tragedia histórica se le figuraba la meta suprema del poeta moderno. Schiller, situado entre el arte tipificador de Sófocles y el arte individualizante de Shakespeare, logró fundir armónicamente naturaleza y cultura, antigüedad y modernidad, cosa que Gervinus considera el más alto ideal estético [152]. Pero el sentido crítico de nuestro autor no se contenta con una solución abstracta, ni con ofrecer un cuidado paralelo entre Goethe y Schiller, ni aun con la conclusión de que es tan inútil discutir sobre quién sea el más grande de los dos como preguntarse por la superioridad entre Platón y Aristóteles, entre Ariosto y Tasso, entre Rousseau y Voltaire [153]. De hecho no se le ocultan los defectos y limitaciones de los dramas de Schiller, y no sólo en los de la primera época, entre los cuales prefiere a *Fiesco* por su tema histórico [154], sino en el mismo *Wallenstein,* donde Schiller se deja ganar por el fatalismo y renuncia "a la pura relación entre acción y catástrofe, que es siempre irreprochable en Shakespeare y en Goethe" [155]. Así como Goethe no pudo en su tiempo crear una epopeya homérica, fracasó en el *Achilleis* [156] y sólo alcanzó la perfección en el modesto idilio *Hermann und Dorothea,* así Schiller no consiguió escribir una tragedia shakespiriana inspirada en la historia, porque su Alemania carecía de historia verdadera. De esta suerte acierta Gervinus a trazar un esquema a la vez histórico y estético (que muy bien se les hubiera podido ocurrir al joven F. Schlegel o a Hegel); tal esquema se basa en la jerarquía clásica de los géneros, con la tragedia y la epopeya ocupando los sitiales de honor. La poesía épica, de índole objetiva y

serena, mira hacia el pasado; la tragedia, subjetiva y enredada en los asuntos de su tiempo, se encara con el presente [157]. En cuanto a los versos líricos y didácticos, son considerados como géneros inferiores. La lírica, concretamente, le parece a Gervinus un signo de diletantismo, pues es propio del diletante "huir de lo objetivo" [158]. "Las composiciones líricas son como la niñez del poeta y sólo tienen interés de suyo cuando el poeta las ha dejado atrás", dice a propósito de Hölderlin, a quien conceptúa no más que como un soñador romántico [159]. Gervinus hace diferencia entre el poeta nacional, que "placenteramente teje los hilos que toma de la rueca del tiempo", y el poeta personal o individualista, que "los saca trabajosamente de sus entresijos, como la araña" [160]. Lo único que importa es la dramática y la épica, la acción trágica y la heroica; o sea, los mismos ideales que defendía Lessing, mientras que Herder, tierna alma lírica, "temblaba de pensar en la sangrienta carnicería que las palabras de Lessing 'las acciones son el tema propio de la poesía' provocarían entre los poetas" [161]. Gervinus no se asusta ante esa carnicería. Homero, Shakespeare, Goethe y Schiller sobrevivirán. Entre las naciones modernas tan sólo los alemanes, en su edad de oro —grande al mirar atrás pero desaparecida para siempre—, lograron unir íntimamente helenismo y cristianismo; es decir, la verdadera "cultura" moderna [162]. Y lo lograron (a pesar de la lamentable vida de su pueblo en tiempos de vergüenza y oprobio nacionales) aislándose en un mundo de hermosos sueños. De ahí que Gervinus envidie a los griegos y a los ingleses, quienes en la edad de Pericles y de Shakespeare supieron conjugar idealmente la gloria y libertad nacionales con el mejor arte.

Consecuentemente, la siguiente obra de Gervinus fueron los cuatro tomos sobre *Shakespeare* (1849-1850), los cuales en 1874, provistos de una introducción de F. J. Furnivall, atraerían poderosamente la atención del mundo de habla inglesa y sólo serían eclipsados por la interpretación, más sutil y atenta, que A. C. Bradley dio de las tragedias shakespirianas. El libro de Gervinus conserva todavía cierto interés por ser, después de Ulrici, el primer intento de abarcar con

crítica circunstanciada todo el teatro de Shakespeare y de reunir en perspectiva sistemática sus enfoques morales. Si Ulrici cargaba el acento, respecto al dramaturgo inglés, en su cristianismo, el laico Gervinus se extiende mucho sobre el tema de su salud moral, su ecuanimidad, justicia, carencia de prejuicios y buen sentido. Para él, "la moralidad es inseparable de la verdadera poesía". Los dramas shakespirianos "presentan aquel orden superior..., la eterna justicia en los asuntos humanos..., el dedo de Dios" [163]. Aunque Gervinus no crea en la justicia poética entendida como sistema de exactas retribuciones, advierte cumplido el sentido justiciero incluso en lo que parecerían transgresiones claras. El *modo de morir* resulta decisivo: Cordelia "muere con la gloria de la salvadora transfigurada, Lear reconciliado, Gloucester sonriendo, Kent alegremente" [164]. También la evolución de Shakespeare (dividida en períodos) se entiende aquí en sentido moral. Gervinus interpreta los sonetos como testimonio de purificación moral e identifica íntimamente a Shakespeare con el príncipe Hal. Repudia, pues, a Falstaff, tipo despreciable, "personificación... de la naturaleza sensual y animal del hombre" [165]. *Antonio y Cleopatra* le turba sobremanera porque revela cierta relajación momentánea en las fibras morales del poeta; defectuoso encuentra hasta el asunto mismo, el conflicto "entre el deber político y la pasión inmoral", y lamenta la falta de nobleza de los dos protagonistas [166]. Es curioso: Gervinus valora muy alto *Cymbeline*, que en compañía de *El rey Lear* aparece como una "*teodicea* poética", semejante a una epopeya situada en la prehistoria [167].

El escrutinio moral llega a identificarse con la indagación de la unidad artística. Por todas partes busca Gervinus la "idea dominante", el tema unificador [168], y cree cumplida su tarea crítica cuando encuentra alguna fórmula general con la que poder caracterizar un drama o un grupo de dramas; cuando puede decir, por ejemplo, que *El mercader de Venecia* se ocupa de la relación del hombre con la propiedad, o que *Cymbeline* gira alrededor de dos cualidades morales o conceptos opuestos: lealtad-falsedad y verdad-mentira [169]. Tiene nuestro autor plena conciencia de los peligros del intelectualismo,

rechaza las tendencias hegelianas y protesta muchas veces contra el reducirlo todo a fórmulas abstractas [170], pero en la práctica su crítica está viciada por la incapacidad de escapar a la alta didáctica, a la concepción psicológico-moral del teatro. No deja de haber en él excelentes observaciones sobre el modo como se contrastan o entrelazan escenas y estados de ánimo: así, el parlamento de Claudio, arrodillado en impotente contrición, ofrece un paralelismo con el estado anímico de Hamlet; el ruego de Volumnia a Coriolano tiene su anuncio en la escena anterior que conduce al destierro de éste, etc. [171]. Lo más frecuente, sin embargo, es que Gervinus no mire la obra dramática como tal, sino que se limite a considerar los personajes en sí, aisladamente. De los caracteres hace derivar el proceso de la acción, pues no puede tolerar en Shakespeare lo que le parece claro fatalismo [172]. Incluso las brujas de *Macbeth* no son más que "puras encarnaciones de la tentación interior" [173]. Es preciso que haya siempre algún lunar o imperfección en los caracteres trágicos. Absurdamente, pues, se considera de gran importancia el que Cordelia llame a un ejército *francés* para invadir Inglaterra, o la culpa que pueda caber a Desdémona en la muerte de su padre, o la irreflexión pasional de Romeo, o incluso las tortuosas vías seguidas por Hamlet y que desembocan en la gran matanza final [174]. Estos análisis de personajes y situaciones suelen resultar de fastidiosa grisura y oscurecen lo más patente. En general, Gervinus concentra su mirada en los dramas y rara vez aplica a su época las enseñanzas sacadas de Shakespeare. Aun así, desenvuelve la idea —popularizada por una poesía de Freiligrath (1840)— de que Hamlet simboliza a Alemania, y termina recomendando a sus compatriotas frecuentar a Shakespeare, "maestro del libre pensar", autoridad indiscutible que "mantiene abierta la brecha del progreso" [175]. Al igual que le ocurría en la *Historia de la literatura alemana,* lo que daña aquí a Gervinus en cuanto crítico —como a tantos de sus compatriotas de entonces— es el sentido de contemporaneidad, la fidelidad a su propio tiempo.

LOS HEGELIANOS

Entre todos los sistemas de la filosofía idealista alemana, fue el hegeliano el que alcanzó la más amplia e incomparable resonancia dentro de la crítica literaria. Las *Vorlesungen über Aesthetik* de Hegel no fueron publicadas —póstumamente— hasta 1835, pero las opiniones anteriores de este pensador y, lo que es más importante, todo su método dialéctico y su cuadro general de la evolución histórica animaron a muchos de sus discípulos y seguidores a probar fuerzas en la teoría e interpretación literarias ya antes de morir el maestro. Por desgracia sólo unos pocos comprendieron la bien equilibrada postura de Hegel, donde lo que más se ponía de relieve era la unión entre idea e imagen, entre contenido y forma. Sus seguidores sólo se aferraron, por decirlo así, a un asidero, la "idea", que en seguida pasó a indicar exclusivamente el contenido de la obra de arte, filosófico, moral o religioso. Estos hegelianos, aceptasen o no el sistema completo del maestro, fueron en la crítica literaria los más implacables cazadores de ideas "centrales" o "rectoras"; alegoristas que reducían la obra de arte a mera ilustración de una teoría filosófica o a documento histórico de la evolución intelectual.

El *Fausto* goethiano, aun antes de publicarse su segunda parte, se prestaba magníficamente a este tipo de enfoque. Así, Carl Friedrich Göschel (1784-1862), en su *Ueber Goethe's "Faust" und dessen Fortsetzung* (1824), se lanzó a interpretar el poema como una simple anticipación y confirmación poéticas de la filosofía hegeliana: "El camino que sigue Fausto es el obligado camino que debe seguir el pensamiento, pues a lo largo de su evolución pasa por todos los modos de antagonismo y diferencia entre hombre y Dios, entre sujeto y objeto, entre lo individual y lo general, entre este mundo y el del más allá" [176]. Un año más tarde publicó Hermann Friedrich Wilhelm Hinrichs (1794-1861) sus *Aesthetische Vorlesungen über Goethe's "Faust"* (1825), logrando atraer la respetuosa aunque perpleja atención de Goethe e influyendo quizá en que éste volviera a tomar entre

manos la composición de la segunda parte [177]. Hinrichs "construye" el *Fausto* con arreglo a las tríadas hegelianas, las cuales encuentra presentes en cada acto, en cada escena, situación y personaje. Como sabe por la teoría que el contenido de toda verdadera tragedia debe ser la reconciliación entre Dios y el Hombre, predice con la mayor confianza que Fausto se salvará tras "haber confesado libremente que pecó" [178].

La segunda víctima de este enfoque fue Shakespeare. Eduard Gans (1798-1839), filósofo del derecho, vio en *Hamlet* la tragedia de la inteligencia, o de la inteligencia que se independiza de la razón: Hamlet viola la moral al disociarse de esa suerte, pero finalmente triunfa la razón con Fortimbras, personificación del Estado [179]. El mismo árido y seco intelectualismo impregna *Ueber Shakespeare's dramatische Kunst* (1839) de Hermann Ulrici (1806-1884), primera interpretación sistemática de Shakespeare por parte alemana desde los días de A. W. Schlegel. No era Ulrici un estricto hegeliano; es más, criticó la filosofía del maestro y edificó por su cuenta un sistema de teísmo filosófico [180]. A pesar de ello, su primera obra, *Geschichte der hellenischen Dichtkunst* (1835), está montada por entero en la dialéctica hegeliana (y quizá también en la schellinguiana) y "desenvuelve" las ideas del arte y de sus distintos géneros "según su necesidad" [181]. En cuanto al libro sobre *Shakespeare*, contiene abundante información histórica procedente de fuentes inglesas, e incluso relativa a otros dramaturgos isabelinos, pero lo que se propone probar ante todo es la coherente visión cristiana del poeta. La tragedia shakespiriana presenta siempre "el imperio inmediato de la justicia divina y de la necesidad moral" [182]. Ulrici examina estos dramas en busca de sus ideas fundamentales y los presenta de acuerdo con un "orden ideal" que arranca del "amor nupcial" de Romeo y Julieta, pasa por el "amor conyugal" de Otelo, el "amor paterno" de Lear, la tragedia de la voluntad y la acción —en materias de Estado— de Macbeth y, finalmente, desemboca con Hamlet en la tragedia del pensamiento, la más sublime y universal. Parece que fue Ulrici el primero que condenó la venganza de Hamlet desde un punto de vista cristiano. En

este personaje la pasividad es más una virtud que un pecado; si perece al fin es porque intenta "eludir la mano rectora de Dios", porque apetece ser "dueño absoluto" y aun "Dios" [183] mismo. De hecho el afán de Ulrici por indagar la filosofía shakespiriana le lleva con frecuencia a defender la más burda justicia poética: Julieta, Cordelia y Desdémona fueron castigadas por cometer pecados o pecadillos; Paris, el pretendiente de Julieta, por tener un superficial concepto del amor; Ofelia, por "soñar con placeres sensuales y con la felicidad mundana" [184].

Heinrich Theodor Rötscher (1802-1871) muestra gran parecido con Ulrici en lo que toca a la interpretación de Shakespeare. Es figura digna de atención por su defensa teorética del método hegeliano y por haber influido en dos grandes escritores, Bielinski y Hebbel: Bielinski sentirá por él gran admiración y llegará a parafrasearle en ocasiones; Hebbel le consideró como un mentor crítico y por algún tiempo siguió sus consejos [185]. Durante sus años maduros (1845-1863) Rötscher se distinguió en Berlín como crítico de teatro y escribió también sobre teoría de la interpretación escénica [186]. Pero los primeros ensayos, en los que principalmente se ocupaba de Shakespeare y de Goethe, son ejemplo de la más ortodoxa crítica hegeliana. Su colección de escritos titulada *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst* (1837-1842) lleva como introducción un análisis acerca de "la relación de la filosofía del arte y de la crítica con las obras artísticas concretas" [187], donde muestra plena conciencia de los problemas capitales. Fin de la crítica, afirma Rötscher, es "comprender las grandes obras artísticas en su lógica interna, en su unidad de pensamiento y representación", proporcionarnos una "visión intuitiva de la necesidad orgánica". La dificultad —reconoce— consiste en hacer ver "cómo el pensamiento libremente intuido llega a su forma y limitación, cómo lo infinito asume forma finita" [188]. De hecho Rötscher, al igual que los demás hegelianos, formula una idea general directriz y luego intenta encajar todos los pormenores dentro de esa fórmula. Así, la "idea" del *Mercader de Venecia* es "la dialéctica del derecho abs-

tracto" que se destruye a sí misma. Hasta el abandono del maestro por parte de Lancelot Gobbo, la fuga de Jessica y el lance de los anillos del último acto tienen que ajustarse al mismo esquema. La melancolía de Antonio es interpretada como debida a "la contradicción, que se ejerce inconscientemente, entre su naturaleza ideal y los intereses y objetivos de su actividad mercantil". Porcia, al obedecer la última voluntad de su padre respecto a las tres arquetas, eleva un mandato arbitrario a obligación moral; confía en la divina Providencia, en la virtud de la misericordia cristiana [189]. Con el mismo ingenio inagotable justifica Rötscher hasta el mínimo pormenor de *Romeo y Julieta* y *El rey Lear*. Fácil le es refutar la objeción de que el trágico fin de aquellos enamorados fuese debido a simple mala suerte. Dada su dialéctica, ha de afirmar que "la suerte no hace sino contribuir a revelar lo Inevitable" [190]. Al rey Lear le toca sufrir las consecuencias de su pecado original, "el terrible error de sustituir la acción por la palabra, el sentimiento por el discurso"; su locura, que no admite explicación psicológica, está motivada por el mismo divorcio íntimo entre el hablar y el obrar [191]. Reconozcamos, sin embargo, que pese a su abstracta verbosidad, Rötscher logra plantear auténticos problemas respecto al *Rey Lear*. La conclusión le parece semejante a un juicio final: el rey y Gloucester, "liberados de sus culpas por el desmesurado sufrimiento, se convierten en figuras que el infortunio santifica" [192]. Rötscher agradaría mucho a los modernos intérpretes de Shakespeare que van buscando en éste símbolos, correspondencias, doctrina cristiana. Desde luego, ellos prestan mucha más atención al texto shakespiriano, pero, lo mismo que los hegelianos, yerran en su concepción intelectualista del arte.

Comparado con Rötscher, Karl Rosenkranz (1805-1879), el biógrafo de Hegel, resulta un historiador de más caudalosa erudición. Su *Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter* (1830) aplica un encuadre hegeliano a la literatura medieval alemana. Vemos así que la literatura parte de la intuición (poesía épica), pasa por el sentimiento (lírica) y llega al pensamiento reflexivo (didáctica). Dentro de cada

una de estas fases, la progresión se verifica también en tríadas. Por ejemplo, la lírica avanza del *Minnesang* al *Meistersang* y a la canción popular. También las fuerzas espirituales —el individualismo de los primitivos germanos, el universalismo de la Iglesia, el misticismo importado de Oriente— pelean con sombras dentro de la literatura. A pesar de este esquematismo, Rosenkranz logra darnos muchos datos concretos y algo de crítica; por ejemplo, atribuye gran valor al *Titurel* [193]. El *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie* (1832-1833) es aún más arbitrario y esquemático en sus clasificaciones. Recordemos que De Sanctis tradujo esta obra al italiano, cuando se encontraba preso en el Castel del'Ovo (bahía de Nápoles), para aprender alemán y distraer sus largos ocios [194]. En trabajos posteriores Rosenkranz fue descargándose poco a poco de la pesada armadura de los conceptos hegelianos. Todavía su sustancioso libro *Goethe und seine Werke* (1847) se mueve dentro del esquema evolutivo hegeliano: Goethe progresó de la cultura a la naturaleza, al ideal y, por último, a la "idea" [195]. En cambio, *Diderots Leben und Werke* (2 ts., 1866) es puramente histórico, psicológico y descriptivo. Se trata de una obra innovadora, que hizo época en la Alemania coetánea por la desusada simpatía y comprensión que demuestra hacia Diderot, escritor no sólo ateo y materialista, sino cargado con una terrible reputación de inmoralidad.

El libro más interesante de Rosenkranz es la *Aesthetik des Hässlichen* [Estética de lo feo] (1853), que ofrece gran ingenio clasificador, aunque no tanta fuerza especulativa. Ya la idea de construir una estética de lo feo resulta impresionante (si bien no enteramente nueva) [196]. Rosenkranz sostiene que lo feo en arte no sólo sirve de elemento de contraste para lo bello, sino que por constituir (en el sentido hegeliano) una auténtica negación de la belleza, requiere su correspondiente teoría, igual que el mal en el plano ético o la enfermedad en el biológico [197]. Y así establece una escala progresiva de lo feo: desde lo "informe" a lo "incorrecto" y, finalmente, a lo "deforme". Lo "informe" se divide en "amorfo", "asimétrico" e "inarmónico". A su vez, lo "deforme" va desde lo "vulgar" (subdividido

por su parte en "insignificante", "débil" y "bajo") a lo "repelente" y lo "caricaturesco". También lo "repelente" comprende una tríada: lo "torpe", lo "muerto y vacío" y lo "horrible", que a su vez se subdivide en lo "insulso", lo "nauseabundo" y lo "malo". Este último tiene igualmente sus tres grados: lo "criminal", lo "fantasmal" y lo "diabólico", grado extremo que lo feo puede alcanzar. Pero, por si fuera poco, lo "diabólico" se disgrega también para dar lugar a lo "demoníaco", lo "maléfico" y lo "satánico" [198]. No contento con esto, Rosenkranz prueba a definir e ilustrar categorías tales como lo bizarro, lo barroco y lo grotesco, así como a explicar la caricatura y la parodia. En cuanto a lo barroco, cuya distinción de lo bizarro le resulta difícil, consiste en el intento de "dar importancia, por lo extraordinario de la forma, a lo habitual, lo casual y lo arbitrario" [199]. Casi todo ello se reduce a discutir léxica y psicológicamente el significado de dichos términos, pero Rosenkranz le comunica una vida especial valiéndose de recónditas ilustraciones que saca principalmente de la literatura, sin retroceder ante lo obsceno y escatológico, signo de insólita audacia en aquel tiempo y lugar. Sin embargo, la última relación entre lo feo y lo bello queda sin solucionar y apenas si se justifica todo el burdo aparato dialéctico. Admite Rosenkranz que "un contraste violentísimo puede ser bello", que existe una legítima "síntesis de contrarios heterógeneos" (está claro que conocía a Solger). Le fascinan las manifestaciones de lo feo en sus más variadas formas. Pero como educado en el idealismo alemán y nutrido de convicciones clásicas llega a la conclusión de que "el arte debe idealizar lo feo; es decir, debe tratarlo conforme a las leyes generales de lo bello" [200]. No puede librarse, pues, de la antigua identificación del arte con la creación de una belleza ideal.

El mismo deseo de ampliar y corregir el esquema de la estética hegeliana anima la obra de Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), aunque ello le lleva más lejos, al campo de la psicología empírica y del nuevo realismo. Vischer compuso una *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-1857), especie de *summa aestheticae* en seis enor-

mes tomos en cuarto. Además de esta monumental enciclopedia, escribió mucha crítica concreta, ya sobre Goethe y Shakespeare, ya sobre sus inmediatos contemporáneos: Eduard Mörike, Gottfried Keller, Hebbel, Uhland [201].

Durante toda su vida Vischer criticó demoledoramente la segunda parte del *Fausto* goethiano, tachándola de deliberadamente oscura, arbitrariamente alegórica, éticamente sospechosa, "absurda, afectada, rígida, repulsiva, ridícula" [202]. No sólo hizo una parodia a gran escala del *Fausto* (*Der Tragödie dritter Teil,* 1862), sino que tuvo la desfachatez de trazar una continuación de la primera parte tal como Goethe debiera haberla escrito. En este curioso ejercicio de "crítica positiva" [203] quedan de manifiesto las limitaciones de Vischer en punto a gustos e imaginación. Se trata de un esquema artificioso según el cual Fausto tiene que ir pasando por cierta serie de esferas fijas: religión, política y ciencia. Fausto ha de cometer un verdadero crimen, ha de vivir en abyecta pobreza y morir heroicamente, sacrificándose voluntariamente por su nación. Gran aficionado a la primera parte del poema, Vischer sacó de allí cierta imagen de su figura y su estilo para luego cotejar la segunda parte con ese módulo. A propósito pasa por alto el hecho de que Goethe había cambiado espiritualmente y que en la continuación de su obra había realizado algo muy distinto.

Incluso considerado como una especie de experimento mental, fracasa el intento de Vischer, que no comprende bien el estilo del primer *Fausto* y, además, pretende corregir y mejorar a Goethe llevándole por los caminos de su propio ideal estético; esto es, haciendo de él algo así como un Shakespeare "purificado", limpio de "barroquismo". Ese mismo ideal caracteriza también sus ensayos y lecciones sobre Shakespeare [204], donde exalta mucho al dramaturgo inglés y a su "realismo" grande y original, pero no sin señalar constantes reservas acerca de su manierismo, rimbombancia, forzado ingenio y descuidadas tramas. En el fondo las interpretaciones de Vischer afectan sobre todo al plano psicológico. En Hamlet ve a un hombre de imaginación excesiva más que a un ser sensible, intelectual o de voluntad paralizada: Hamlet es duro, impulsivo, hasta maligno y as-

tuto; un personaje irónico, un histrión al que la conciencia de sí reduce a "inveterado tartamudo de la acción" [205]. Las "historias" de Shakespeare son el gran modelo que Vischer recomienda a los alemanes, incitándoles a crear un nuevo teatro nacional, histórico y político, a medio camino entre el de Schiller y el de Shakespeare [206].

Mucho más vital que este interés académico por una última conciliación entre idealismo y realismo, entre el clasicismo alemán y Shakespeare, fue la inclinación de Vischer hacia la lírica intimista de su amigo Eduard Mörike, y muy en particular hacia el realismo humorístico de Gottfried Keller. Ya su rara y fantástica novela *Auch Einer* (1879) revela cuánto se había alejado él mismo del clasicismo alemán. Vischer quiere realismo, sí, pero un realismo lleno de humor, bonachón, "risueño"; un "realismo poético" que rehuya la sátira agria, la amarga crítica social o la fealdad monstruosa. Del mismo modo, en la vastísima estructura de su *Aesthetik,* el espíritu cómico es el ideal supremo, y la comedia el género esencial y definitivo.

Consta la *Aesthetik* de una serie de párrafos numerados donde se recogen, impresas en negritas, las tesis del libro, y de largos comentarios en letra más chica que resumen y analizan todas las teorías estéticas alemanas. El volumen quinto (1857) está consagrado enteramente a un elaborado sistema de poética. A primera vista la *Aesthetik* no es más que una exposición modificada y corregida de la estética hegeliana, pero en realidad transforma revolucionariamente todo el sistema. A diferencia de Hegel, Vischer presta gran atención a la belleza natural. A lo largo de todo un volumen analiza la "existencia objetiva de lo bello", partiendo de la belleza de la luz, el color, el aire, el agua y la tierra, pasando por la belleza de las plantas, los peces, los pájaros, etc., hasta llegar al hombre. A esta escala gradual opone la "forma subjetiva de la belleza existente", es decir, la imaginación, a la cual analiza, divide y subdivide sin que se advierta su vinculación efectiva con el arte. Al final aparece éste, el arte, como síntesis de naturaleza e imaginación [207]. Aunque Vischer sigue moviéndose dentro de las tríadas hegelianas, lo cierto es que ha abandonado la dialéctica y las peculiares implicaciones históricas del arte

que caracterizan a su maestro. Da por bueno que la historia de las artes suele coincidir con la enumeración de sus tipos o géneros, pero introduce ahí un concepto de "casualidad" que, al permitir la intervención de lo irracional y fortuito, destruye la pretensión de la dialéctica de poder deducir con seguridad sus conceptos [208]. Con tal "casualidad", el acento se desplaza de la idea a la "imagen", al arte entendido como "eternización de lo individual", y, además, la atención a lo cómico se centra en su "posición negativa ante la idea". Si lo cómico se "resiste a dejarse penetrar por la idea", es porque su espíritu es "el espíritu de inmanencia" [209]. Mientras que Hegel trataba la sátira, la comedia y la novela cómica moderna como otros tantos momentos históricos, Vischer analiza detenidamente la farsa, el ingenio y el humor como categorías independientes. Suprime también la tríada hegeliana de los estilos —simbólico, clásico, romántico— y se decide por admitir un antagonismo entre dos principios fundamentales: lo plástico y lo pictórico; antagonismo que frente a la tradición clásica opone un estilo realista, concreto, individualizado [210].

El tomo consagrado a la poética nos produce la mayor desilusión, pues viene a ser un epítome de todos los lugares comunes de la estética idealista alemana. Vischer defiende y expone con lucidez, eso sí, la interpenetración de idea e imagen, de contenido y forma; lo necesario de una totalidad que comunique una "imagen del mundo" en cada imagen particular; la unión entre imágenes y música, representación y estado de ánimo, figuración y ritmo [211]. Pero luego pasa a presentar una teoría rutinaria de los géneros. Se trata de la socorrida trinidad de épica, lírica y dramática, con la épica mirando al pasado, la lírica al presente y la dramática al futuro [212]. Los capítulos referentes a la poesía épica se inspiran por completo en las ideas de W. von Humboldt y A. W. Schlegel. La épica es objetiva, distante, continua, etc. Más originalidad se observa en el tratamiento de la lírica, ya no vista —según la caracterización acostumbrada— como subjetiva o "puntual" en el tiempo, sino según una ingeniosa clasificación de sus subgéneros: la "elevación hacia el objeto" en los himnos y ditirambos; la "pura disolución del objeto" en la canción;

"el lento y progresivo desligarse del objeto" en las formas reflexivas y contemplativas tales como la elegía [213]. Pero es en la dramática donde Vischer encontrará la forma suprema. Analiza la tragedia en términos hegelianos, como conflicto y armonía entre fuerzas éticas (aunque admitiendo también tipos inferiores). No deja de ver que en ella los inocentes pueden ser aniquilados, y por eso mismo defiende encendidamente la inculpabilidad de Desdémona, Cordelia y Ofelia contra los rigurosos y píos partidarios de la "justicia poética" [214]. En cuanto a lo cómico, representa "el acto de pura libertad de la conciencia". La comedia es el género supremo, pues concede a lo subjetivo el mayor grado de libertad: "incluye en sí lo sublime y lo trágico" [215]; sin embargo, se mueve al borde mismo de la prosa, la racionalidad y la retórica. Vischer no puede creer en el inminente fin del arte que había predicho Hegel, pero sí se percata de su decadencia, como el resto de sus contemporáneos. Hasta acepta la afirmación de Gervinus de que la era poética ha terminado, por lo menos temporalmente, y censura con dureza al grupo de la Joven Alemania y a los poetas políticos de su época (en particular a Herwegh), que le parecen hombres inármonicos, corrosivos y escindidos, incapaces de crear una auténtica poesía [216]. Por Heine no tiene más que desprecio. A Hebbel le censura por el nihilismo a la moda de su *María Magdalena,* aunque no deje de admirar el estudio psicológico allí patente [217]. Por temperamento Vischer era un optimista irrefrenable y hasta un filisteo. Tanto en política (donde empezó como demócrata radical y acabó admirando a Bismarck) como en literatura busca el justo medio, el equilibrio exacto, el sentido común y la nota de humor. No es de extrañar que dejara las ideas hegelianas para compartir la inclinación hacia el positivismo y el realismo moderado.

Ya por sus últimos años (1866 y 1873) Vischer publicó una extensa autocrítica de su *Aesthetik,* mezcla de palinodia y de reafirmación, que constituye una pieza de rara valentía intelectual. Ahora, pues, desaprueba la estructura y el método general de la *Aesthetik,* rechaza también el "movimiento de conceptos" propio de Hegel y se decide a aceptar la idea kantiana de que lo bello surge solamente

en el acto intuitivo y de que la "belleza natural" no puede estudiarse con independencia de la imaginación [218]. Por otra parte, en estas dos disertaciones y en un trabajo anterior, *Ueber das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst* (1858) [219], defiende enérgica y agudamente la unidad de forma y contenido, la forma "llena de contenido" que esencialmente tenga expresión, y ataca la nueva estética formalista herbartiana, especialmente la de Robert Zimmermann, por su "barroca combinación de misticismo y matemática". Para Vischer, la "forma pura" no existe como hecho estético, debido a que "la forma no está adherida a la materia, sino que surge de ella". No es la forma sino "forma del contenido, cara exterior de lo interior" [220]. Reconoce Vischer que él y sus compañeros hegelianos no habían dado toda su importancia a los legítimos problemas planteados por la estructura y por la forma exterior [221], pero no puede estar de acuerdo con una teoría que quisiera divorciar forma y significado y que, además, ignora el papel capital que el símbolo desempeña en el arte.

El último artículo de Vischer, *Das Symbol* (1887), marca el punto extremo de su evolución hacia una estética empirista y psicológica, sin abandonar por ello lo que le parece esencial en la postura idealista. Con el mayor cuidado se analizan aquí los distintos sentidos del término "símbolo". Ante todo, el símbolo es algo más que una fusión de imagen y significado (al igual que en la eucaristía el pan y el vino se transustancian en cuerpo y en sangre de Cristo). No debemos confundirlo con el "mito", puntualiza Vischer, pues en éste hay que creer como si fuera realidad; antes bien, habría que llamar "simbólica" a nuestra moderna creencia poética en los mitos. Además de esta primera fase religiosa, lo simbólico admite una segunda: la animación de la naturaleza por obra del poeta. En este sentido animista o antropomórfico el símbolo se inspira en "la verdad de las verdades: en que universo, naturaleza y espíritu deben ser radicalmente una sola cosa". Se trata, por tanto, de un acto de "empatía", y Vischer se aplica a analizarlo en términos puramente psicológicos. Distingue varios grados de empatía: la puramente sensorial, la motriz y la de identificación final. Las pruebas de este último grado las busca

en los sueños provocados por estímulos físicos, en la fisiognomía y en el lenguaje mímico. La empatía, argumenta Vischer, no es simplemente una asociación agregada a las relaciones formales que constituyen la belleza pura; antes bien, incluso la belleza matemática y lógica es asimilable a la empatía. En arte no existen dos principios, "armonía" y "mímica", sino uno solo: la empatía imaginativa. Un tercer empleo de la palabra "símbolo", entendida como simbolismo conscientemente calculado, representación poética de cuanto es universalmente significativo y típico, lo reputa Vischer peligrosamente próximo a la alegoría, la cual condenó sin tregua en la segunda parte del *Fausto* y en Dante. El simbolismo es base de todo arte, pero para Vischer significa antes que nada empatía, animación de la naturaleza, antropomorfismo, con lo cual da fundamento para una metafísica panteísta. A su pluma acude una frase de Fichte: "el arte generaliza el punto de vista trascendental" [222].

Vischer es una figura extraordinariamente representativa que ilustra muy bien el paso del hegelianismo al psicologismo. Su *Aesthetik* quedará siempre como el gran compendio de este período; en cuanto a sus revisiones y polémicas posteriores acerca del problema forma-contenido y del símbolo, se enfrentan con cuestiones que están vivas todavía entre nosotros. De Sanctis, aun aborreciendo el lado humano de Vischer, encontró algo que aprender en su crítica. Ernst Cassirer y Susanne K. Langer se acercan mucho a nuestro autor en su concepción del simbolismo y de la forma sentida.

La reacción antihegeliana se observa también en muchos contemporáneos de Vischer. La mayoría de ellos se limitó a dejar la teoría y la estética para entregarse de lleno a la historia literaria. Excepción singular constituye Theodor Wilhelm Danzel (1818-1850) a causa de su insólita conciencia teorética y la nitidez de su nueva posición estética, que preludia a Croce en algunos puntos. Ya en una obrita juvenil, el folleto *Ueber die Aesthetik der Hegelschen Philosophie* (1844), ataca a Hegel por confundir arte y religión, por su intelectualismo ciego para ver que "toda obra de arte es algo individual y

verdaderamente concreto", y no, como él se figuraba, "tan sólo una forma determinada de expresar y representar la verdad". Danzel censura a los hegelianos diciendo que "su filosofar sobre el arte consiste en destruir la forma y, respecto al contenido de la obra artística, en repetir cosas muy sabidas sobre filosofía de la religión y del derecho" [223].

En una reseña sobre el *Shakespeare* de Ulrici, rechaza tajantemente la creencia de que Shakespeare o cualquier otro poeta profesaran una concepción sistemática del mundo. Se trata ahí, escribe, de "una expresión desafortunada que ha condenado a toda una época al tormento de Sísifo de reducir esta entidad [la obra de arte] a pensamiento intelectivo y racional. El pensamiento de una obra de arte no es otra cosa que... lo intuido en ella, y esto no se representa en la obra, sino que es la obra misma. El pensamiento artístico nunca puede expresarse por medio de conceptos y palabras... Nunca puedo comunicar su contenido de otra manera que presentándolo entero ante los ojos, tal como realmente es". Sus rasgos constitutivos son "la intuición y el estado de ánimo", que no admiten otra comunicación que la de la experiencia; de donde se sigue que en una obra de arte "nada hay esencial o inesencial". Una obra cuya idea fundamental pueda concretarse y definirse no sería auténtica obra de arte. Más absurdo aún es pensar en la idea como formando parte de un sistema, puesto que no existe nada en que encajarla. Si hay algo más general que la obra de arte, sería únicamente el "estado de ánimo" del artista, que es lo que da "estilo" a sus creaciones; pero ahí se trata tan sólo de "una generalidad subjetiva, una unidad puramente subjetiva" [224]. En cuanto a la crítica, puede muy bien "transmitir a la intuición todas las características individuales de una obra de arte". Danzel opina que la comparación con las fuentes ayuda a mostrar lo que el autor realizó en verdad, y asegura que habrá en el futuro una "verdadera historia artística de la poesía", en la cual se estudiarían "no sólo las formas externas sino las íntimas concepciones de un tema por parte de diversos poetas". Tal estudio puntualizaría las diferencias de estilo y, en fin, señalaría "el curso de la evolución literaria" [225]. "Sin mirar

a la derecha ni a la izquierda", la venidera historia de la literatura se complacerá en presentar "las metamorfosis de la producción poética desde el puro punto de partida de la poesía misma" [226]. Asegurado de este modo, puede Danzel dedicarse a censurar la historia literaria que entonces privaba, la cual le parece simple historia cultural. Se duele de que la escrita en Alemania se haya saltado la fase intermedia entre la recopilación erudita de viejo cuño y el tipo de historia filosófico-política que cultivó Gervinus. Se echa de menos una presentación de materiales simple, pragmática. Y lo que ahora urge, según Danzel, son monografías que indaguen los influjos extranjeros recibidos por la literatura alemana (la cual forma parte de la literatura universal y, por tanto, no admite ser tratada aisladamente), y también estudios relativos a la historia de la crítica y de la estética [227].

Danzel siguió sus propios consejos. En una disertación muy trabada, *Ueber den gegenwärtigen Zustand der Philosophie der Kunst und ihre nächste Aufgabe* (1844-1845), expuso la historia de la estética alemana, dedicando especial atención a Kant, Schiller, Schelling y Solger. En otros trabajos analizó agudamente las ideas estéticas de Moses Mendelssohn, Goethe y Schiller [228]. Luego preparó una edición de la correspondencia de Gottsched y empezó una monografía, muy ambiciosa, acerca de Lessing, pero su temprana muerte le impidió pasar del primer tomo [229]. Se trata de la primera monografía del tipo "vida y época" que se haya dedicado con plena documentación a un autor clásico alemán: biografía puntual en su marco histórico, minucioso estudio cronológico de los escritos de Lessing, sin perdonar aun los más efímeros y con extensa consideración de fuentes, ideas y estilo. Por desgracia Danzel no dominaba a fondo sus materiales ni supo resolver muchos de los problemas que planteaba. Renunció a sus sueños de ser "el Winckelmann de la historiografía poética" [230] —y al remoto ideal de esa historia artística de la literatura que apenas si hemos alcanzado en nuestros días— para dedicarse por entero a "investigar", es decir, a acumular masas ingentes de datos, fuentes, paralelismos e influencias, cosas que a lo largo del

siglo serían en Alemania creciente materia prima para los estudios literarios.

FRIEDRICH HEBBEL

Friedrich Hebbel (1813-1863) gozó de inmenso prestigio en Alemania, sobre todo al doblar el siglo. Llevado a escena con frecuencia, editado una y otra vez, intensamente estudiado, se le proclamó precursor de Ibsen y máximo dramaturgo del siglo XIX. A partir de entonces algo de su fama llegó al extranjero; pero nuestra impresión es que esa fama fue esencialmente local y que incluso en Alemania, salvo en el ambiente universitario, ha cedido mucho el interés que inspira su figura. Con todo, su teoría de la tragedia merece que le prestemos atención en estas páginas. Dentro de Alemania se la ha discutido sin cesar en relación con el teatro y las fuentes del dramaturgo. Entre éstas figuran los nombres de Hegel, Schelling, Solger, G. H. Schubert y Rötscher, más o menos destacados por los investigadores.

El mismo Hebbel desmintió rotundamente su supuesta filiación hegeliana. No leyó las *Lecciones sobre estética* de Hegel hasta 1842, encontrándose en Copenhague, y frecuentemente expresó su desagrado por este sistema, que se le figuraba basado en una abstracta filosofía y dialéctica, propugnador de un falso y optimista monismo [231]. Pero, dejando a un lado su exacto conocimiento de esos textos, en estética y teoría dramática Hebbel es un hegeliano. Hubo de reconocerlo él mismo en lo referente al problema capital de la culpa trágica [232]. Andando los años, se acercaría aún más a la interpretación hegeliana de la tragedia, seguramente influido por Rötscher, cuyo ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe había leído en 1842 y con quien empezó a cartearse en 1847. Parece que Rötscher, a través de sus reseñas y largas discusiones epistolares, le inclinó hacia la ortodoxia hegeliana en punto a la conciliación trágica y al puesto de la historia en la tragedia [233]. Otro hegeliano con quien Hebbel tuvo numerosos contactos (desde 1843) fue Felix Bamberg. También cono-

ció a Ruge y a Mundt, con quienes acabaría por estar en desacuerdo; además, sintió gran estima por F. T. Vischer, uno de los primeros críticos que se ocuparon de él seriamente [234]. Vemos, pues, que toda la atmósfera que Hebbel respiraba estaba hondamente saturada de hegelianismo. Las referencias protocolarias que dedicó a Solger [235] en nada contradicen esta conclusión, y de otras influencias podemos prescindir aquí, dado nuestro particular enfoque. Como de costumbre, hemos de separar las teorías del crítico, única cosa que nos interesa, del problema, muy distinto, de su metafísica y de la relación entre su doctrina y sus obras concretas. Caen fuera de una historia de la crítica cuestiones tales como si este o aquel drama suyo se ajustan a sus teorías, las contradicen, las desbordan o las eluden, e incluso si muestran implícitamente una concepción distinta de la tragedia.

Los diarios y las cartas de Hebbel contienen múltiples declaraciones que suenan a sumamente románticas en su modo de formular la participación personal y la importancia de lo inconsciente en la creación literaria. Dice Hebbel que "la poesía es una hemorragia: el poeta pierde su sangre y ésta desaparece entre las arenas del mundo" [236]. Compara el poetizar con el estado de sonambulismo; identifica la poesía con el sueño [237] y anota las más incoherentes representaciones oníricas, tanto suyas como de su mujer, con la minuciosidad pedantesca de un freudiano convencido. Como la procreación, es preferible que la creación se realice en la oscuridad [238]. Escribir es una necesidad o un apremio invencible: "Su primera fase, receptiva, está profundamente enterrada bajo la conciencia y a veces retrocede hasta la más oscura lejanía de la niñez". Al entregarse a sus tareas creadoras Hebbel oía sonar ciertas melodías en su interior. Los temas le llegaban impensadamente, al azar; diríase un niño "que coge un pájaro que allí se encuentra por casualidad y que, sólo al tenerlo entre los dedos, lo mira detenidamente" [239].

En este aspecto de su personalidad, Hebbel parece querer convencerse desesperadamente de que en verdad era un poeta lleno de inspiración y que no se limitaba a tratar de problemas teatrales. La obra de arte, repite una y otra vez, es un "símbolo" misterioso, poli-

significativo, inescrutable en cierto modo [240]. Quisiera él que no se confundiera la "idea" con un concepto secamente abstracto; incluso le vemos saltar desde Hegel a la "idea" neoplatónica en que soñaba Rafael. Con todo, poesía y filosofía tienen la misma tarea. La poesía es "filosofía hecha realidad", pero una filosofía brotada de la vida misma [241]. Hebbel insiste en que el arte es a la vez universal e individual. El poeta debe "aprehender el mundo exterior, lo visible, limitado y finito, si quiere representar el mundo interior, lo invisible, ilimitado e infinito" [242]. El lenguaje dramático ha de ser pictórico, gráfico; éste es el único criterio infalible cuando se trata de dar con el buen arte [243].

Todas las intuiciones indicadas proceden de la tradición inmediata. Donde Hebbel expresa preocupaciones más íntimas es en dos tratados de torpe estilo en los que analiza la teoría de la tragedia: *Mein Wort über das Drama* (1843) y el prólogo a su tragedia *María Magdalena* (1844), los cuales hallan complemento e iluminador comentario en las anotaciones, más concisas y a menudo más claras, recogidas en sus diarios. El único tema de la tragedia es la relación del hombre con la idea (con el orden del mundo, diríamos en términos modernos), la relación individuo-totalidad. Representa la tragedia una auténtica visión intuitiva que cala en la naturaleza del mundo; lo que pinta es la derrota del individuo a manos del universo. A esta vieja concepción le imprime Hebbel un giro original al declarar que no se castiga ahí al individuo por su rebeldía, su *hybris* o su inmoderación; se le aniquila simplemente por ser eso, un individuo. "Esta culpa es una arraigada y antigua culpa original que no podemos separar del concepto del hombre y apenas si entra en su conciencia: se da con la vida misma" [244]. Se trata entonces de una especie de pecado original, pero sin caída concreta ni esperanza de redención; se trata del *principium individuationis*, culpable sin culpa. Nada importa, pues, que el protagonista trágico intervenga en causas buenas o malas, que sea inocente o culpable, que sufra pasivamente o se rebele con heroica gallardía. Pese a ello, Hebbel prefiere como tema trágico la muerte del ser puro e inocente. En respuesta al hegeliano danés Heiberg (y

al propio Hegel) declara que Antígona es inocente; lo único que ella violó fue "una ley intolerable que sólo en lo formal representa la idea del Estado" [245]. De igual modo, un personaje suyo, Agnes Bernauer, será víctima injusta de una razón de Estado tan cruel como necesaria. Para Hebbel, la tragedia parece haber dejado de ser una teodicea para convertirse en demostración desoladora, terrorífica, de que el hombre, en cuanto tal, está predestinado a perderse, y de que así ocurrirá por más que haga. No hay tan gran diferencia entre obrar y sufrir, pues "toda acción se resuelve en sufrimiento al enfrentarse con el destino, es decir, con la voluntad universal" [246]. El hombre vive metido en un abismo, y cuando quiere levantar cabeza, una mano ignota vuelve a hundirle en él [247]. Toca a la tragedia reconciliarnos con nuestro destino. La educación del hombre concluye cuando "comprende en toda su necesidad la relación individual que le liga con el universo" [248]. El llamado libre albedrío "le viene de que él desconoce su dependencia respecto a las leyes universales". No hay otra voluntad humana que querer lo necesario y rendirse sumisamente a lo inevitable [249]. Radica el acierto de la tragedia en que sepa hacer de su acción algo absolutamente necesario. El ideal de Hebbel habría sido crear unos personajes que tuvieran de su lado todos los derechos y "cuyo destino se debiera al hecho de ser precisamente estos seres humanos y no otros cualesquiera" [250]. "Sería una insensatez —explica— exigir del poeta lo que ni Dios mismo nos ofrece: la armonización y solución de todas las disonancias. Pero lo que sí podemos exigirle es que nos presente esas mismas disonancias y que no se quede entre lo accidental y lo necesario. Le está permitido dejar perecer a todos sus personajes, pero ha de mostrar al mismo tiempo que la ruina era inevitable; que, al igual que la muerte, estaba decidida desde el mismo momento de nacer" [251]. La justicia poética no existe ni en la vida ni en el arte: "Tan sólo hay una necesidad: la existencia del mundo. No importa cómo les vaya a los individuos en tal mundo" [252]. Esto semeja ya un determinismo pesimista llevado a su extremo: la tragedia vuelve a presentarse como una educación en

el estoicismo, en la resignación y en el sometimiento al misterio inescrutable.

Obligado quizá por los dominantes conceptos hegelianos, Hebbel se inclina a veces a unas consideraciones que, en franca contradicción con su doctrina básica, nos abren a vagas perspectivas de un hipotético orden universal, regido por un "centro moral", e incluso al drama cósmico de un Dios que busca su propia salvación. Dentro de la tragedia no existe conciliación posible, pues ésta "cae siempre fuera del círculo del drama específico", es una "conciliación que se da en sí misma" [253], en interés de la totalidad, no del héroe individual. Ni hace falta que el individuo sea consciente de ella (aunque sería mejor que lo fuera). Hebbel nos ofrece la curiosa y poco consoladora comparación con un río: "La vida es una enorme corriente, y los individuos no son allí más que gotas; pero las individualidades trágicas son los pedazos de hielo que deben fundirse y lo hacen posible chocando unos con otros y repeliéndose mutuamente" [254]. Podríamos interpolar aquí: en la corriente del mundo el hombre es como un trozo de hielo que continuará flotando tranquilamente cuando el deshielo se produzca. En la tragedia queda "cancelada la culpa", es de suponer que por la muerte del héroe, pero "el fondo interno de la culpa no llega a revelarse" [255]. A veces Hebbel, en las notas de su diario, sugiere incluso una tragedia cósmica en la que el mundo constituye "la gran herida de Dios" o "la caída de Dios", mientras que el hombre pasa a ser "el lecho de mil torturas de la Divinidad", y la creación "el corsé de lo Divino" [256]. "Hay un Dios enterrado en el mundo y que quiere salir de él, abrirse camino por todas partes, en el amor y en cada noble acción" [257]. Pero estos últimos motivos especulativos, que proceden de antiguas ideas místicas, no encajan claramente en la teoría hebbeliana de la tragedia [258].

Por lo común, las reflexiones de Hebbel atienden a problemas mucho más inmediatos, y en particular a la relación entre tragedia e historia (o presente). Hay momentos en que habla como si la tragedia fuese idéntica a la historia y llama al arte "la suprema historiografía" [259]. Los hechos trágicos ocurren principalmente en las grandes

crisis históricas. Así, la Judith y el Holofernes de Hebbel no son tan sólo trasunto de la mujer y el hombre, sino que representan también la lucha entre el hebraísmo y la mentalidad pagana. Igualmente, en *Herodes und Mariamne* se oponen dos épocas de la humanidad: Herodes personifica la comunidad judaica; Mariamne profetiza "el renacimiento (cristiano) de la individualidad" [260]. Sin embargo, Hebbel no deja de rechazar y despreciar el drama histórico de su tiempo, las obras patriótico-arqueológicas que quisieran resucitar las glorias del pasado alemán [261]. En cambio, las crisis históricas que él mismo reflejó en sus creaciones le permiten centrarse en conflictos de carácter universal: la lucha entre los sexos (parece que fue él quien primero la formuló en estos términos), la oposición entre el Estado y el individuo, entre el hombre y la sociedad. Por la defensa que hizo de su *María Magdalena* se le podría considerar hasta como un propugnador de la tragedia burguesa. Pero no es que le preocupen las cuestiones sociales en sí, la pobreza, el conflicto de clases en los asuntos del corazón [262], pues a su juicio los problemas de alcance universal pueden darse en cualquier medio o estrato. Por eso llega a defender el inspirarse en la actualidad coetánea como si fuese un representante de la Joven Alemania, e incluso a definir su quehacer vital como "exponer el estado actual del mundo tal cual es y las vías por donde llegó a ser así" [263]. En el prólogo de su *Genoveva* (1842), obra dramática basada en un tema medieval ya aprovechado por el archirromántico Tieck, favorece la idea de que "todo drama vive únicamente en la medida en que logra expresar el tiempo en que nació; es decir, los supremos y más auténticos intereses del mismo" [264]. Al decir que el drama es "temporal" entiende esto en un sentido más profundo que la momentaneidad del periódico diario. Incluso llama a sus piezas "sacrificios artísticos a la época" y se preocupa constantemente por el conflicto entre drama y teatro. Este conflicto frustró su esperanza de conseguir un nuevo drama nacional en que se fundiera la poesía grande y la representación escénica efectiva [265]. Pero el poeta no es solamente un historiador y un espejo de su tiempo, sino también un

profeta y "la antena de su época" (expresión que en nuestros días de radio y televisión casi ha perdido su viejo nexo zoológico) [266].

Todos estos juicios y pretensiones, posiblemente contradictorios, logra armonizarlos Hebbel en su concepción del poeta, ser representativo al que permite ser alternativamente fiel intérprete del pasado, portavoz de su tiempo y heraldo de una nueva época. "El arte es la conciencia de la humanidad" [267], afirma. Y el poeta posee una visión de la auténtica realidad. Pero el universo que nos retrata Hebbel tiene mucho de oscuro y misterioso, de contradictorio e impenetrable. "El destino moderno es la silueta de Dios, lo Incomprensible, lo Inasible" [268]. Se ha quebrado el optimismo hegeliano. Aun así, Hebbel no pretende que el hombre renuncie a su voluntad de vivir, como quería Schopenhauer, ni ve en el mundo un caos sin orden ni concierto, como hizo su contemporáneo Georg Büchner. Lo que desea es conservar a salvo un fuerte reducto ético merced al orgullo severamente estoico, residuo kantiano que permite al hombre, hasta en la ruina de su vida individual, vincularse a una ley superior y elevarse por encima de sí mismo [269].

ARNOLD RUGE (1802-1880)

Ya en vida de Hegel se hicieron patentes fuertes discrepancias entre sus discípulos y seguidores. Pero la efectiva escisión en dos alas, derecha e izquierda, no se produciría hasta 1837, fecha en que la proclamó David Friedrich Strauss, el autor de *Das Leben Jesu* (1835) [Vida de Jesús]. Un año después fundó Arnold Ruge, junto con Theodor Echtermeyer, el periódico *Die hallischen Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* (suprimido en 1841), que sería órgano de enlace entre los hegelianos izquierdistas. Los desacuerdos entre las dos alas tocaban sobre todo a lo político y religioso: los izquierdistas eran fervientes liberales o radicales y atacaban ásperamente la ortodoxia protestante tradicional. Dentro de la crítica literaria Ruge fue su más destacado portavoz: él dio impulso a la típica combinación de historicismo hegeliano y política radical, de rela-

tivismo y plena confianza en el progreso. Concibe la historia como un largo proceso hacia la instauración de la libertad. La literatura es a la vez reflejo de ese proceso y medio para su realización. Por una parte, el poeta no puede dejar de ser "hijo de su tiempo" y de vivir sujeto al "genio de su siglo" [270]. Por otra, le toca también la obligación de transformar la fisonomía de su época. O sea, es juntamente espejo pasivo de la sociedad, reflejo de su especial situación, y reformador, revolucionario incluso, que debe adivinar los caminos de la historia y avanzar por ellos hacia el más brillante porvenir. Al elogiar las composiciones de Georg Herwegh —poeta político donde los haya—, Ruge identifica lisa y llanamente lo creador con lo revolucionario: "Revolucionario ¿no quiere decir poético, *novarum rerum studiosus*, creador? Cada poesía nueva ¿no derriba un viejo y anticuado mundo espiritual?" Y todo poema es "poesía de combate". Además, "la esencia de la poesía es democrática", en el sentido de que el poeta anhela "regir y gobernar *todos* los corazones" [271].

Pero no nos precipitemos a deducir que Ruge recomendaba solamente aquella poesía política y social que favorecía su propia causa. No: supo mantener una actitud altamente crítica ante los poetas políticos de su tiempo. A lo largo de no pocos ensayos forjó un cuadro completo de la historia literaria alemana, viéndola como una lucha continua entre alma (*Gemüt*) y espíritu (*Geist*). Todas sus simpatías se dirigen al "espíritu", entendido como racional en el sentido hegeliano, mientras acusa al *Gemüt* de romántico, místico, irracional y, en suma, de reaccionario. Ese cuadro histórico empieza con palabras encomiásticas para la Ilustración y para Lessing, Schiller y Kant, a causa de que "la Ilustración afirma la verdad de la ciencia, la realidad de la virtud y libertad, y, en fin, la existencia del ideal a través del arte" [272]. Pero Ruge no es un vulgar defensor del racionalismo dieciochesco: ve sus limitaciones y agudamente siente lo que llamaríamos hoy el enajenamiento del artista respecto a la sociedad, así como la falsedad del cosmopolitismo y esteticismo abstracto, ahistórico, de los clásicos alemanes. A este propósito cita las palabras de Schiller: "En cuanto al cuerpo, seremos ciudadanos de nuestro tiempo, pues no puede ser

de otra manera; mas en cuanto al espíritu, filósofos y poetas tenemos el deber y el privilegio de no pertenecer a ninguna nación ni a tiempo alguno, sino de ser, en el propio sentido de la palabra, contemporáneos de todos los tiempos". Y tristemente comenta: "¡Pobre poeta de la intemporalidad alemana! Pero así fue y así es: quien no vive con su época no puede ser hijo suyo" [273]. No obstante, Ruge aceptaba la estética clásica alemana y la idea del arte autónomo. De ahí que alabe las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller como descubridoras de un mundo estético de libertad absoluta. Pero piensa también que la literatura alemana podrá progresar más allá de sus clásicos y de la libertad íntima predicada por éstos, cuando una realidad más rica permita un mundo ideal de mayor riqueza [274]; dicho sin rodeos: cuando una Alemania libre permita el florecimiento de un arte más vivo y real. Aun con toda su admiración por Goethe y por Schiller, Ruge deplora que insistieran tanto en la autorrealización humana, en la cultura individual. Y a Goethe, concretamente, le reprocha su aislamiento político. El humanismo de los clásicos alemanes no pasó de ser un asunto personal. "Solamente el Estado libre puede engendrar a un poeta tal que idealice la realidad auténtica y forje un ideal que el mundo convierta en realidad" [275].

En este camino que lleva hacia la unión de lo ideal y lo real, el romanticismo le parece a Ruge un obstáculo formidable, un peligroso enemigo de la razón: "El romanticismo es una declaración de guerra por parte del espíritu caprichoso contra el libre y legítimo espíritu de nuestro tiempo" [276]. Ese movimiento fomenta la irresponsabilidad, la fantasía, el abandono a especulaciones, sueños y autorrealizaciones egocéntricas. Es "el mundo al revés. Pone la naturaleza por encima del espíritu —¡la cabeza abajo y los pies arriba!—; hace de lo irracional y aun de lo antirracional (es decir, de los animales y plantas) la regla de la razón; convierte la naturaleza y el paraíso en meta última del espíritu y de la cultura" [277]. Lo que les falta a los románticos es "el espíritu y su concepto... Su poesía es antipoética, su libertad desvergüenza, su filosofía ironía y adulteración" [278]. Ruge desprecia también la idolatría por las canciones populares, que entien-

de como falta de fe en la poesía de su época [279]. A Novalis le echa en cara el entremezclar sensualidad, religión y crueldad, el adorar la noche y la muerte [280]. Ni los Schlegel, ni Tieck, ni los jóvenes románticos hallan favor a sus ojos. Sólo Heine (al que conoció en París) le atrae, pero hasta en él cree advertir irresponsabilidad o capricho romántico: "¿No ha perdido Heine el derecho a hablarnos en serio? ¿Quién le puede creer a estas alturas?" La poesía heiniana es la poesía "coqueta" de un autor que no quiere abandonarse a sus sentimientos. "Para él está perdido todo el mundo de la verdad y la realidad toda". Admira Ruge el ingenio antirromántico de Heine, pero llega a la conclusión de que "lo que parece ser espíritu no es sino un desesperar del espíritu mismo" [281]. Heine —piensa— fue sincero liberal pero incrédulo amante de la libertad, y perjudicó a la causa con su desesperación y su corrosivo ingenio. Y véase ahora el divertido credo romántico que compuso Ruge:

El verdadero romántico cree:

1) En el genio de Goethe, en la absoluta perfección de Shakespeare, en la hondura de Dante, en el español Calderón y en algunos poetas griegos. Todos estos son "poetas de verdad". A diferencia de Schiller y de Körner, que no son poetas.

2) Esta delimitación resulta misteriosa... Shakespeare, Dante, Calderón, Goethe, Hans Sachs, F. Schlegel, Holberg, Heinrich von Kleist y Manzoni son poetas. En cambio, Voltaire, Schiller, Körner, Walter Scott y Wieland puede que sean encantadores en otros aspectos, pero carecen de lo único esencial: no son *poetas*. No se sabe por qué.

3) Además, el romántico cree en la Edad Media y en el catolicismo, en el arte medieval y en la pintura prerrafaelista.

4) Cree en la poesía de la superstición, en la poesía popular por oposición a la poesía artificiosa, en las canciones y libros populares, conforme al dicho: "lo mejor no admite expresión verbal".

5) Cree en el estilo de A. W. Schlegel y en el humor cósmico de Tieck en *El gato con botas*.

6) Añora Italia y desprecia a quienquiera que no la alabe.

7) Educa a sus hijos a base de cuentos e historias maravillosas.

8) Le gustan los festejos y farsas del pueblo, y suspira por la poesía viajera.

9) Cada tres palabras emplea "profundo" o "místico".

10) Odia la Ilustración y a los franceses... Voces como "utilidad" o "gusto" le suenan vulgarísimas.

11) Desprecia el arte de la jardinería y ama la exuberancia natural del bosque solitario.

12) Cree en el fin del mundo, el cual ya ha llegado, desde luego, para la poesía dramática, puesto que Shakespeare y Holberg han muerto... No cree en el espíritu libre y creador en ninguna otra esfera, pero sí en el diablo y en los fantasmas [282].

Al repasar este catálogo que, según Ruge, procede (en parte) de la observación de cierto tipo social, llama la atención el hecho de que el propio crítico no hubiera disentido en serio de los dos primeros puntos de su humorístico credo. Y desde luego no habría defendido a ninguno de los no poetas (a excepción de Schiller). Su antirromanticismo busca, ante todo, triunfar sobre lo irracional (el *Gemüt*) con ayuda de la razón. Espera Ruge que poesía y política se unan en el espíritu filosófico y bajo la enseña de la libertad. No es que sea un realista en alguno de los sentidos posteriores de la palabra: en literatura acepta cualquier procedimiento, recurso o convención. A veces habla del clasicismo como de su ideal. Pero su conclusión última afirma que todo absolutismo es un error o, más exactamente, que "tan sólo en la historia llegamos a alcanzar lo absoluto y la libertad" [283]. Más decididamente que ninguno de sus contemporáneos, Ruge deifica el espíritu del tiempo y, de hecho, incluso la opinión pública. Lo mismo que Marx años después, es un historicista que sólo cree en la verdad histórica; pero, ilógicamente, es también un alma utópica para quien el curso de la historia está agitado por la marea irresistible del futuro, y el progreso inevitable, fatal, represen-

ta la razón de una época. El poeta resulta ser portavoz y profeta del progreso: no puede menos de ser ambas cosas.

MARX Y ENGELS

Las teorías y opiniones literarias de Karl Marx (1818-1883) y de Friedrich Engels (1820-1895) siguen hoy ejerciendo una enorme influencia. Hasta las más fortuitas declaraciones de sus primeras reseñas o últimas cartas se reúnen y reimprimen en grandes tiradas dentro del mundo comunista. Convertidas así en objeto de intenso estudio, la crítica marxista las mira con igual veneración que sienten los teólogos al interpretar y escudriñar los textos canónicos. Marx y Engels no fueron críticos literarios de profesión y sólo mostraron interés por las bellas letras en ciertos momentos especiales de su larga carrera política. Aun así, no se ha tenido bien en cuenta la cronología de sus opiniones ni se ha distinguido con claridad, dentro de esas ideas literarias, lo que toca a uno y a otro. Sus concepciones acerca de la literatura no son resultado de sus teorías económico-materialistas; antes bien, las fuentes están en el mundo de la Joven Alemania y en los hegelianos de izquierdas, particularmente en Arnold Ruge.

Marx empezó su carrera dedicándose a los estudios literarios. En Bonn (1835-1836) siguió los cursos de A. W. Schlegel acerca de Homero y Propercio. En Berlín (1837) leyó el *Laocoonte* de Lessing e hizo largos extractos de Winckelmann y del *Erwin* de Solger. Y en 1842 estudió las *Italienische Forschungen* de C. F. Ruhmor como labor preparatoria para un artículo, que nunca llegaría a escribir, sobre las relaciones entre arte y religión. Marx estaba impregnado de estética alemana clásica. Todavía en 1857, tomaba puntuales notas de la *Aesthetik* de Vischer, pues proyectaba otro artículo sobre estética (también malogrado), con destino a la *New American Cyclopaedia* de C. A. Dana. Sin embargo, esta atención a las cuestiones estéticas no dio el menor fruto. Marx siguió con sus aficiones a Homero, Shakespeare y los clásicos alemanes o tributó elogios a Dickens y a

George Sand por sus preocupaciones sociales, pero no escribió ni una página de crítica literaria seria, si exceptuamos su ataque (1844) a una interpretación de corte hegeliano sobre *Les mystères de Paris* de Eugène Sue. Ahí argumenta persuasivamente contra la absurda interpretación alegórica que se le había ocurrido a un tal Szeliga (seudónimo de Franz Zychlin von Zychlinski), aunque el contenido de la novela no le preocupe sino en su realidad social. Discurre, por ejemplo, sobre el papel de espías del Gobierno que desempeñaban los porteros de las casas de vecindad parisinas, o ridiculiza los fundamentos económicos de la Banca de los Pobres ideada por Sue [284]. En suma, los juicios teoréticos más importantes no aparecen en Marx hasta después de establecida su íntima colaboración con Engels.

En cuanto a Engels, ejerció la crítica literaria al modo y estilo de la Joven Alemania. En 1839 Gutzkow le publicaría algunas crónicas sobre la vida y letras de su ciudad natal, Barmen-Elberfeld, tituladas *Briefe aus dem Wuppertal*. El crítico, que contaba entonces 19 años, había leído evidentemente a Heine y a Wienbarg y seguía de cerca a Gutzkow en cuanto a opiniones literarias. Pero poco tardó en librarse de las riendas de Gutzkow. Ocurrió, pues, que descubrió a Börne y que en una reseña de *Die deutschen Volksbücher* (1839) se valió de los rudos y francos métodos de este crítico para juzgar incluso los viejos libros de cordel alemanes desde el punto de vista del liberalismo político: Griseldis, p. ej., es imagen de la degradación de la mujer; los cuentos de Helena y Octaviano atribuyen un supersticioso valor a la sangre real [285]. Mas tampoco estos vínculos serían de larga duración. Poco después Engels leyó a Ruge y abrazó el hegelianismo: de su pluma brotaron las agrias críticas al drama *Richard Savage* (1840) de Gutzkow, y la condena de las *Vorlesungen* (1842) de Alexander Jung por sus elogios a la Joven Alemania. Pero toda esta primera actividad crítica de nuestro autor quedó pronto olvidada y sólo sería redescubierta en el siglo XX [286].

A fines de 1842 se dirigió a Inglaterra, donde se concentró más y más en estudiar las condiciones de vida de las clases trabajadoras. Tradujo *Past and Present* de Carlyle por sus ataques a "la situación

existente en Inglaterra", pero eliminando con sumo cuidado las partes sobre el abad Samson, que podrían ser interpretadas como medievalismo romántico [287]. Fue en 1844 cuando Engels conoció a Marx en París y entonces empezó la íntima colaboración entre ambos. Ya se comprende que la literatura no ocupaba el primer plano de su interés. En el curso de la polémica contra un grupo socialista disidente, Engels escribió una cáustica crítica contra cierto candoroso libro, *Goethe vom menschlichen Standpunkt* (1846), de Karl Grün, que se empeñaba en presentar a Goethe como espíritu liberal y hasta radicalista. Recordando sus primeras lecturas de Wienbarg, Engels sigue la costumbre de éste de llamar contradictorio a Goethe: "alternativamente colosal y minúsculo; ora genio altanero, insolente y despreciador del mundo, ora filisteo respetuoso, satisfecho, de estrechas ideas"; grande como artista, chico como hombre [288]. Tanto Marx como Engels expresaron su admiración a Heine como escritor, pero llegaron a la conclusión de que *politice* era "un chucho vulgar" y ridiculizaron su vuelta a la religión [289].

Fue por los años cuarenta y tantos cuando los estudios económico-filosóficos escritos en colaboración por Marx y Engels formularon unos cuantos juicios de capital importancia sobre la relación entre literatura y sociedad. En *Die deutsche Ideologie* (1845-1846) aparece la primera declaración respecto a la determinación económica de toda cultura, pero de modo todavía vago y hasta contradictorio. Marx y Engels hablan a veces de esta dependencia en términos biológicos: la vida cultural es, en principio, "efluvio directo de la conducta material del hombre". Inmediatamente después de negar que la ideología tenga historia o evolución alguna afirman que el pensamiento y sus elaboraciones cambian conforme a la producción y comunicación material. "No es la conciencia quien determina la vida, sino la vida quien determina la conciencia" [290]. Esto es hegelianismo vuelto del revés, o más bien, según recalcan Marx y Engels, puesto al derecho. Sin embargo, lo que consideran entonces como el motor de los cambios históricos es la "vida" en general, no la producción económica. El proceso histórico, a su modo de ver, conducirá a la nueva

sociedad sin clases, que suprimirá la división del trabajo y, con ello, el resultado de tal división, es decir, la especialización del hombre. Entonces, pues, el artista y el poeta desaparecerán como profesionales de plena dedicación: "En una sociedad comunista no habrá pintores sino, a lo sumo, hombres que, además de otras actividades, se dediquen también a pintar" (o sea, a lo que parece, hombres como Churchill o Eisenhower). Esta visión idílica (totalmente desmentida por la historia, y particularmente por la historia de la pintura, con profesionales absolutos y maestros tales como Ticiano, Rembrandt, Rubens o Cézanne) entraña un tipo especial de humanismo que reaparecerá también mucho después, en las alabanzas de Engels a los grandes hombres universales del Renacimiento: Leonardo, Durero, Maquiavelo, "hombres no esclavizados aún por la división del trabajo" [291]. Parece ofrecérsenos aquí una escapatoria al determinismo y a la relatividad histórica. El historicismo extremo se quiebra en Marx y Engels porque ellos quieren anclar sus sueños en algo permanente y universal, en una futura Edad de Oro, una utopía.

En el *Manifiesto comunista* (1847-1848) sólo encontramos una pregunta retórica que pueda relacionarse con lo literario: "¿Hará falta una intuición muy profunda para comprender que las ideas del hombre, sus puntos de vista y sus concepciones —en una palabra, su conciencia— cambian también con cada transformación de las circunstancias de su vida material, de sus relaciones sociales y de su existencia social?" [292]. Si se interpreta la palabra *con* libremente, todavía no hay expreso un riguroso determinismo económico: la vida intelectual del hombre cambiaría *juntamente con* las transformaciones de orden económico. Lo que entonces se expone es un paralelismo, una analogía, no una dependencia unilateral.

Marx, ya por sí solo, volvió al problema en *Einführung zur Kritik der politischen Oekonomie* (1857), original que acabó por abandonar pero que aparecería en 1903 en una oscura revista [293]. Sorprende ver a Marx insistiendo en "la desigual relación que se observa entre el desarrollo de la producción material y la producción artística", y planteando la cuestión de si el arte podrá estar exento de la relatividad

histórica, a ejemplo del arte griego, que para él, como para la mayoría de los alemanes de su tiempo, representaba la eterna, intemporal belleza: "Bien sabido es que en arte ciertos períodos de máxima floración no guardan relación directa con el desarrollo general de la sociedad, ni con sus bases materiales, ni con la estructura esquemática de su organización. Testimonio: el ejemplo de los griegos, comparados con las naciones modernas e incluso con Shakespeare". "La dificultad —admite Marx— no consiste en entender que el arte y la poesía épica de los griegos están relacionados con ciertas formas del desarrollo social. Antes bien, estriba en comprender por qué todavía suponen para nosotros una fuente de goce estético y por qué, en ciertos aspectos, siguen siendo como la norma y el modelo inalcanzables". Marx sólo acierta a contestar pobremente que el encanto del arte griego es el encanto mismo de la niñez: "Los griegos eran niños normales. El hechizo que para nosotros tiene su arte no se contradice con el primitivo carácter del orden social de donde ha surgido" [294]. Así, el relativismo histórico queda a salvo gracias a una dudosa teoría sobre la niñez de la humanidad y su persistente hechizo. Por lo visto, el propio Marx se dio cuenta de que no había resuelto el problema y cortó por lo sano. Pero al escribir el prefacio ("Vorwort") a la *Kritik der politischen Oekonomie* (que se publicó en 1859; no se confunda con la *Einführung* inédita), enunció en términos generales la teoría de un rígido determinismo económico: "Las formas de producción de la vida material condicionan por lo común los procesos de la vida social, política y espiritual" [295]. Al problema de la belleza intemporal se le dio carpetazo.

En ese mismo año Marx y Engels se enzarzaron en un debate epistolar con Ferdinand Lassalle (1825-1864) donde de manera más concreta quedaría aclarado lo que pedían a la literatura. Lassalle había enviado su tragedia histórica *Franz von Sickingen* a Marx, quien le recomendó, en una carta crítica, más "Shakespearisieren" y menos "Schillern" (jugando con el nombre de Schiller), y le reprochó el "transformar a los individuos en meros portavoces del espíritu de su tiempo". Criticaba también la elección del héroe, que —a juicio de

Marx— era "un caballero y, por tanto, el representante de una clase moribunda", un "tipo miserable" y no un héroe trágico [296]. Por su parte, Engels, en una carta aún más extensa dirigida a Lassalle, desenvuelve estos dos puntos, entre algún elogio a ciertas escenas de la obra. La concepción dramática de Lassalle se le antoja "harto abstracta y no lo bastante realista". Echa de menos allí "un trasfondo falstaffiano". El conflicto histórico hubiera debido montarse sobre "el trágico choque entre una exigencia históricamente necesaria y su imposible realización práctica" [297]. Como se ve, las objeciones se formulan en términos estéticos hegelianos. Los personajes han de ser universales concretizados, individuales y representativos; la tragedia debe ser un conflicto entre fuerzas históricas iguales. En su larga réplica Lassalle decía con toda razón que a lo que apuntaban las objeciones de sus críticos es al hecho de que se le ocurriera escribir "un *Franz von Sickingen* y no un *Thomas Münzer* o cualquiera otra tragedia inspirada en la Guerra de los Campesinos". Ve también que Marx y Engels confunden realidad y ficción, ya que cuanto dicen del Sickingen histórico no conviene al Sickingen de su obra dramática. Se lamenta, además, de que el concepto de la tragedia expresado por sus críticos no deje lugar para la libertad humana ni, en consecuencia, para la acción dramática [298]. Por tanto, Lassalle abraza la idea schilleriana de la tragedia, mientras que Marx y Engels creen, al modo de Hegel, en los conflictos necesarios y suprapersonales. Marx y Engels llevaban razón al condenar la obra como un abortado drama de gabinete y al preferir Shakespeare a Schiller; lo que no se comprende es por qué este intercambio de cartas ha llegado a ser un documento esencialísimo para la estética marxista. Marx y Engels no dicen sino que Lassalle tenía que mejorar como poeta e historiador, debía haber escrito al modo de Shakespeare y haber comprendido en su justo valor los conflictos sociales existentes dentro de la Reforma alemana.

Al morir Marx, Engels se convirtió en una especie de oráculo epistolar muy consultado que contestaba también a preguntas sobre temas literarios. Sólo en estas cartas suyas hallan base las teorías

realistas del marxismo moderno. La primera de ellas, dirigida a Minna Kautsky (26-XI-1885), expresa su aversión a la propaganda descarada en literatura. El mensaje (*Tendenz*) ha de desprenderse por sí solo de la situación y acción correspondiente. Aquí reaparece lo universal concreto en nueva forma: "un tipo que al mismo tiempo sea un individuo determinado, un 'éste', como decía el viejo Hegel" [299]. Otra carta, en inglés, a Miss Margaret Harkness (1888), comentando su novela *The City Girl*, se lamenta de que ésta "no sea lo suficientemente realista. La realidad, según mi modo de ver, implica, además de veracidad en los detalles, auténtica reproducción de las circunstancias típicas". Luego Engels repite su idea de que "cuanto más ocultas queden las opiniones del autor, tanto mejor será la obra artística". Como ejemplo cita a Balzac, a quien admira como "maestro del realismo muy superior a todos los Zola *passés, présents et à venir*". Engels sabía que, políticamente, Balzac era legitimista: "Su grandiosa obra es una elegía continua a la irreparable decadencia de la buena sociedad; sus simpatías están por entero al lado de la clase destinada a extinguirse. Pero, a pesar de todo, nunca es su sátira más mordaz ni más amarga su ironía que cuando hace actuar a los hombres y mujeres con quienes más profundamente simpatiza: los nobles". Balzac se vio "obligado a proceder en contra de las simpatías y de los prejuicios políticos de su propia clase", pero "supo reconocer a los verdaderos hombres del futuro donde se los podía encontrar por entonces. Esto lo considero yo uno de los mayores triunfos del realismo y una de las más excelsas hazañas del viejo Balzac". Con todo, no convence el único ejemplo que da Engels, es decir, la supuesta admiración de Balzac por los héroes de la Rue du Cloître-Saint-Merri, promotores de la fracasada rebelión del 5 de junio de 1832. En su novela corta *Un grand homme de province à Paris* (1839), que es la que hace al caso, Balzac separa netamente a su protagonista, Michel Chrestien —con su nombre simbólico y todo—, de los revolucionarios, a los que condena [300]. No obstante, la carta de Engels formula de modo notable su teoría del realismo en relación con los "tipos" tratados y sugiere la posibilidad de un antagonismo entre las intenciones

del autor y su realización, entre opinión declarada y compromiso latente. No hará falta decir que por los años ochenta y tantos estas ideas ya no eran nuevas; desde los sesenta, y a raíz de ser expresadas por Taine, Zola y Dobrolyubov, se habían difundido ampliamente. Zola, sobre todo, había subrayado en términos muy semejantes la lucha de Balzac entre sus opiniones políticas y sus creaciones novelescas [301].

Varias cartas escritas por Engels en los años noventa revelan un marcado desvío respecto al rígido determinismo sostenido en sus primeras teorías. En la dirigida a Joseph Bloch (21-IX-1890), concede cierta interacción entre la superestructura y el fundamento económico; duda incluso de que los cambios económicos sean la única causa decisiva en las transformaciones históricas. Admite él, en efecto, la existencia de casualidades imprevisibles, de vínculos internos entre cosas demasiado lejanas para que puedan demostrarse [302]. Una carta última, a Hans Starkenburg (25-I-1894), vuelve a poner de relieve la interacción de esas fuerzas: son importantes también "la base geográfica y el medio ambiente que desde fuera rodea a la forma social"... "La raza misma constituye un factor económico"... "Cuanto más se aleje la esfera particular que estamos investigando de la esfera económica, y cuanto más se acerque a la de la pura ideología abstracta, tantas más casualidades encontraremos que ofrece su evolución, y tantos más zigzags describirá su curva evolutiva" [303]. La conclusión final parece ser el admitir cierto grado de libertad, en el sentido de vínculos un tanto más relajados. Así, Engels se ha distanciado del inflexible determinismo económico y maneja libremente la tríada de Taine: raza, medio ambiente, momento.

En conjunto, pues, los juicios literarios suscritos por Marx y Engels son esporádicos, fortuitos y poco concluyentes. No llegan a la altura de una teoría literaria, ni aun a ser una teoría de las relaciones entre literatura y sociedad. No quiere eso decir que se trate de juicios incoherentes. Les sirve de lazo de unión cierta filosofía general de la historia y ofrecen una evolución comprensible que abarca desde los primeros compromisos con la polémica alemana de

los años treinta y cuarenta, pasando por un período de riguroso determinismo económico, hasta una actitud más tolerante y flexible dentro del marco del realismo y naturalismo tardíos. De crítica literaria marxista no puede hablarse ni aun en los tres escritores que a fines del siglo XIX se proclamaron como tales y se ocuparon de temas literarios. Franz Mehring (1846-1919) en Alemania y Georgi Plejanov (1857-1918) en Rusia trataron de combinar el determinismo económico con el evolucionismo darwiniano y con abundantes restos de la estética idealista. George Bernard Shaw (1856-1950) fue también crítico "marxista", pero por corto tiempo y a su personalísimo modo. Hasta el siglo XX no han formulado los marxistas una teoría literaria unificada, recurriendo arbitrariamente no pocas veces a uno u otro período en la evolución de Marx y Engels. Pero sus verdaderas raíces se encuentran en el panorama alemán de los años treinta y cuarenta. La teoría literaria del marxismo actual presenta todavía huellas de la misma extraña mezcolanza —ideología radical, dialéctica hegeliana, determinismo económico y tipología realista— que informaba los esporádicos juicios de sus padres espirituales.

Capítulo VII

LA CRÍTICA RUSA

INTRODUCCIÓN

La crítica rusa ofrece especial interés para el estudioso no sólo porque derrama viva luz sobre la gran literatura de la Rusia decimonónica, sino porque ella misma es como una especie de laboratorio donde se ensayaron las más radicales soluciones a los viejos problemas. Estas manifestaciones pertenecen en su mayoría a fines del siglo XIX y principios del XX. Hubo críticos que buscaron la esencia del arte literario en las ideas filosófico-religiosas de que es vehículo y se aplicaron con absorbente interés a la interpretación de Dostoievski. Con León Tolstoi, gran antípoda de Dostoievski, aparece un crítico-moralista de la más pura estirpe y de la más resuelta severidad. El extremo opuesto, el formalismo, no surgirá hasta principios de nuestro siglo por obra de un grupo de bien dotados especialistas, pero esta postura cuenta en el siglo XIX con los precedentes del comparatista Alejandro Veselovski y del lingüista Alejandro Potebnya. Con todo, en la primera mitad del siglo pasado lo predominante en Rusia había sido el enfoque histórico-sociológico de la literatura, enfoque que andando el tiempo y en su versión marxista se convertirá en el credo soviético oficial y dejará profundas huellas por todas partes. Es la preocupación político-social que ya se anunciaba en toda aquella serie de críticos "radicales" iniciada con Vissarion Bielinski allá por

1830 y tantos y reanudada en los años sesenta por sus tres seguidores: Nicolás Chernishevski, Nicolás Dobrolyubov y Dimitri Pisarev. En general estos autores representan la oposición liberal y revolucionaria a la política zarista; pero no por eso dejó de haber críticos sociológicamente conservadores, como Apolon Grigoriev, que se sintieron fundamentalmente interesados por interpretar la literatura como historia o como esencia del espíritu nacional.

La delimitación de posturas tan opuestas y de los distintos frentes de combate fue consecuencia de las convulsiones ocurridas a finales del XIX. En cuanto a las fases primitivas de la crítica rusa, no ofrecen nada de notable y son como oscuros ecos del pensamiento francés y alemán, aunque tengan su importancia dentro de la historia literaria nacional.

Para nuestro propósito bastará dirigir una mirada al siglo XVIII, época en que los poetas rusos modernos introdujeron las enseñanzas del neoclasicismo francés. Resulta significativo que Antioj Kantemir (1709-1744), primero de esos poetas, se lamentase en 1739 de que no hubiera ninguna palabra rusa con que expresar la francesa "critique" [1], y que Vasili Trediakovski (1703-1769), segundo en importancia dentro de la historia poética nacional, tradujera al ruso y en verso (1752) el *Art Poétique* de Boileau. Por su parte, Mijail Lomonosov (1711-1765), máxima figura literaria de mediados del siglo, científico y autor de sublimes odas, adoptó la antigua teoría de los tres grados del estilo a los usos de la lengua rusa: el estilo elevado había de expresarse en el vocabulario del eslavo antiguo; el estilo medio, tanto en esas voces como en las del ruso hablado, y el bajo o ínfimo había de limitarse al léxico ruso exclusivamente [2]. En este recurrir a dos lenguas veía Lomonosov una particular ventaja, que le permitía establecer también estilísticamente la jerarquía de los géneros. Para todos estos poetas cortesanos la poesía tenía una finalidad primordialmente didáctica, patriótica, cívica. Género supremo era la oda dedicada a cantar las hazañas de las armas rusas; la sátira, inferior en categoría, todavía podía ejercer una gran función fustigando implacablemente al vicio.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un lento desplazamiento desde el rígido neoclasicismo francés hacia "gustos" más liberales y abiertos. Nacieron periódicos del corte del *Spectator* y creció el público lector. Más que las reglas, era el gusto quien servía de canon. Como en los demás lugares, también en Rusia pueden rastrearse los orígenes del interés histórico. Nikolai Novikov (1744-1818) compiló un *Diccionario histórico de autores rusos* (1772) que incluso mencionaba escritores anteriores a Pedro el Grande y procuraba reunir el mayor número de figuras no aristocráticas [3]. Pero la reseña crítica efectiva y regular tardaría mucho en aparecer en Rusia; el gran historiador Nikolai Karamzin (1766-1826), fundador y director de la revista *Vestnik Evropy* (El mensajero de Europa, 1802) declaraba en su programa: "criticar los nuevos libros rusos no es una verdadera necesidad para nuestra literatura" [4]. La crítica debe alabar y dar ánimos, no juzgar: la estética es una doctrina del gusto, y el gusto, a fin de cuentas, es un misterio. Karamzin conocía a algunos escritores alemanes dieciochescos (entre ellos Sulzer), e incluso a Platner [5]. Luego, quebrantada la fidelidad teórica al clasicismo francés, llega el primer poeta prerromántico, Vasili Zhukovski (1783-1852), traductor de Gray, Bürger, Goethe y Schiller, y con él nos vemos transportados a la atmósfera de las ideas inglesas y alemanas, con su entender la poesía como sentimiento e imaginación. Zhukovski se cuenta entre los primeros rusos que quisieron caracterizar a sus antecesores; hay estudios suyos sobre el fabulista Krylov y sobre el satírico Kantemir [6].

Pero la crítica rusa no cobró auténtica vida hasta que se abrió paso en ella la polémica entre clásicos y románticos. El príncipe Piotr Viazemski (1792-1878) expuso las doctrinas románticas fijándose sobre todo en la liberación de las reglas. Abogaba por una literatura que fuese a un tiempo popular y nacional, que expresase el modo de ser y las opiniones nacionales, que derrocase la tiranía de las reglas y buscase el colorido local [7]. Era lógico, pues, que escribiera una apasionada introducción al *Prisionero del Cáucaso* de Pushkin (1823).

Sin embargo, Alejandro Pushkin (1799-1837), que fue sin comparación posible el más grande poeta del tiempo, no se equivocaba mucho al lamentar: "No tenemos crítica alguna... No contamos con un solo comentario, ni con un simple libro de crítica" [8]. Su profesión era ésa, la de poeta, y sólo a ratos se dedicó a la crítica, pese a lo cual nos ha dejado cartas con numerosas opiniones literarias, amén de unos cuantos artículos críticos y abundantes borradores, notas y resúmenes que revelan su ávida sed de sabiduría artística. Si de teórico tuvo poco, todavía cabe describir a grandes rasgos sus ideas sobre el poeta y sobre la misión de la poesía. Se trata de una concepción un tanto contradictoria a primera vista, ya que respecto al poeta oscila entre afirmar su completa independencia frente al público y entre enaltecerle como guardián de su pueblo y poseedor de una inmortalidad para la que no cuenta el tiempo. Por una parte, Pushkin manifestó su desprecio hacia el populacho y su irritación ante la censura y la supervisión del zar. A su juicio, "el poeta no tiene por qué rendir cuentas a nadie" y puede proponerse, si tal es su gusto, "los temas más fútiles y triviales". La finalidad del arte "no es la enseñanza moralista, sino la descripción del ideal" [9]. En respuesta a Zhukovski, que deseaba saber cuál era la intención animadora de los *Zíngaros,* declara Pushkin en una carta que "la finalidad de la poesía es la poesía" [10]. Y en el apunte que sirve de introducción a sus *Noches egipcias* (1835) se muestra netamente favorable a cuanto sea improvisación: "el poeta mismo elige el tema de sus versos; la masa no tiene ningún derecho a mandar en su inspiración" [11]. Pero por otra parte y según atestiguan varios de sus más celebrados poemas (*El profeta, El poeta*), Pushkin concibe al poeta como a una especie de profeta y sacerdote, de cantor inspirado, y, por consiguiente, como a un maestro —en el sentido más excelso— de su pueblo y de la humanidad. Baste recordar la espléndida versión que nos ha dejado del *Exegi monumentum* horaciano para comprender cuánta nobleza atribuía a su propia misión. Evidentemente, el lazo de unión entre esas dos concepciones lo constituye la importancia concedida a la ardorosa independencia del escritor. Pushkin difícilmente hubiera po-

dido concebir al poeta como el ocioso cantor de un día de holganza, pero tampoco podía considerarle como portavoz de la autoridad o como servidor de las necesidades comunitarias inmediatas. Repudiaba tanto el esteticismo como el didactismo.

En la gran controversia literaria del tiempo Pushkin se puso al lado de los románticos, pese a que su arte entroncara con la tradición dieciochesca francesa. Chénier, Parny y Voltaire fueron modelos importantes para él y siempre conservó su afición a Boileau [12]. Pero más tarde fue Byron quien le hizo "perder el juicio" y Shakespeare y Scott se le aparecieron glorificados como auténticos poetas y grandes románticos [13]. Pushkin tenía sus reservas frente a la floreciente escuela romántica francesa, descontado cierto interés por Stendhal y por la poesía del joven Sainte-Beuve [14]. De los románticos alemanes sabía muy poco. Los gustos de Pushkin no pueden estar más netamente definidos: afición a los poetas románticos en cuanto suponían de enlace y continuidad con el pasado; desconfianza hacia lo extravagante, lo informe y lo grotesco. Hasta su vida la ajustó a su propia definición del gusto: "sentimiento de equilibrio y de armonía" [15]. Por eso condenará a Radishchev, de obra "mediocre" y escrita en "bárbaro estilo" y en quien se manifiesta "un ignorante desprecio del pasado, una vacilante admiración por su propia época, ciegos prejuicios en favor de lo nuevo y tan sólo un saber superficial y limitado" [16]. Pushkin extendió sus reservas al mismo Bielinski, crítico que empezaba por entonces y que habría de exaltarle hasta el pináculo de la fama: "Si uniese —dijo de él— a la independencia de sus opiniones y a su penetración un mayor saber, lecturas más amplias, más respeto a la tradición y más cautela; en suma, si tuviese mayor madurez, podríamos hallar en él a un crítico verdaderamente notable" [17]. No vivió lo bastante el poeta para verle alcanzar esa madurez.

VISSARION BIELINSKI (1811-1848)

En Bielinski encontramos al primer crítico ruso cuya importancia trasciende el ámbito puramente local y, por supuesto, al más grande que ofrezca la historia de su país. Ni en amplitud de alcance ni en influencia tiene competidor serio. Como sólo un gran crítico puede hacerlo, asignó el puesto que les correspondía a los escritores rusos de su tiempo. A él deben su preeminencia, o buena parte de ella al menos, Pushkin, Gogol y Lermontov. Bielinski supo apreciar también los primeros y prometedores frutos de Dostoievski, Turguenev, Goncharov, Nekrasov. Su valentía e intuición al despreciar a los novelistas coetáneos de segunda fila; su despiadada escarda de los poetas menores; su ruptura con los "clásicos" patrios del siglo XVIII; su fría acogida a la recién descubierta literatura rusa antigua, condicionarían las opiniones literarias a lo largo de un siglo. Hoy día y fuera de Rusia (donde es canonizado como un santo o poco menos) acaso hayamos de lamentar las limitaciones e injusticias de algunos juicios suyos. Quizá no estemos de acuerdo con su pobre valoración de las tradiciones populares rusas o de la literatura dieciochesca, ni con el desdén que mostró hacia ciertos notables poetas de la órbita pushkiniana, ni con los desmedidos elogios a celebridades contemporáneas tales como Walter Scott, George Sand, J. F. Cooper y Béranger [18]. De lo que no tenemos ninguna duda es de su eminencia en las tareas críticas y de su significación en la historia literaria y social de Rusia.

Ahora bien, como teórico de la literatura y dentro de una historia general de la crítica, ya Bielinski me parece que ocupa un puesto mucho menos relevante. En lo que se refiere a la teoría, hemos de considerarle como un seguidor de la crítica romántica alemana, o sea, de todo el bloque estético-conceptual elaborado por Herder, Goethe, Schiller, los Schlegel, Schelling y Hegel. Aun así, no se adhiere exclusivamente a ninguno de ellos ni comparte hasta sus últimas consecuencias un solo y exclusivo sistema. Es imposible, por ejemplo, encuadrarle como estricto hegeliano, pues no cree en el fin inminente

del arte, ni simpatiza con la exaltación nostálgica de los griegos, ni ve en la escultura griega la cumbre del arte. Tampoco cabe distinguir dentro de su evolución crítica períodos netamente contrastados, ya que no hay en ella una fase decididamente fichtiana o schellinguiana o hegeliana o feuerbachiana. Desde sus primeros escritos, desde las *Fantasías literarias* (1834) hasta el último de sus panoramas anuales sobre la literatura rusa (1847), siempre se vale Bielinski de las mismas categorías, conceptos y procedimientos, así como del mismo lenguaje teórico, sean cuales fueren los cambios de acento y las convicciones políticas. Sólo en los últimos cinco años de su vida se aprecia en él un marcado cambio, pero aun entonces ocurre dentro de la misma tradición y siguiendo con exacto paralelismo el que sufrieron los discípulos del pensamiento especulativo germano tanto en Alemania como en otros países. En este aspecto la evolución de Bielinski es más o menos semejante a la de Arnold Ruge, De Sanctis, Carlyle y aun Taine, todos los cuales se asimilaron primero las concepciones románticas para modificarlas después en favor de un mayor acercamiento a la realidad empírica, a los hechos, a la ciencia, a las necesidades sociales y nacionales de los tiempos. No alcanzo a ver, al menos por lo que toca a la crítica, en qué se basan quienes pintan a Bielinski como autor "materialista" o incluso como "realista" (en el sentido que los franceses dieron a este término cuando empezaron a usarlo como consigna literaria a partir de 1857).

Problema difícil es el de las fuentes exactas en que bebió el crítico ruso sus concepciones fundamentales, pues a menudo se hace imposible desenredar sus raíces germánicas y aún viene a oscurecer más el problema la ignorancia total del alemán que se le atribuye. Hay que tomar esta ignorancia con su granito de sal: de estudiante, Bielinski recibió lecciones de alemán; además, poseía una colección de obras de Goethe en su idioma original y alguna vez habla de trabajar en el *Wilhelm Meister* con ayuda de un diccionario [19]. Ni siquiera es necesario suponer un conocimiento directo de los textos originales para tener fácil acceso a estas ideas. Vertidas al ruso circulaban obras alemanas de mayor o menor fuste. Bielinski poseyó y

anotó la *Geschichte der alten und neuen Literatur* de F. Schlegel (en la versión rusa)[20]; leyó la *Kunstwissenschaft* de Bachmann, un tratadista kantiano, y también un estudio de Ast, seguidor de Schelling; conoció igualmente a H. T. Rötscher, hegeliano de segunda fila, que le entusiasmó durante algún tiempo[21]. Por otra parte, los escritos rusos de entonces se hacían frecuente eco de ideas alemanas. El "maestro" más directo de Bielinski fue Nadezhdin, que conocía bien a Schelling y a los Schlegel. Sobre la estética hegeliana le dejó notas un amigo llamado Mijaili Katkov[22]. A todo esto hemos de agregar las fuentes orales: otros amigos, Stankevich y Bakunin, eran hegelianos furibundos. En suma, el ambiente estaba saturado de esas ideas[23].

Si Bielinski no está muy próximo verbalmente a las fuentes alemanas, es porque, por lo general, sólo se ocupa de cuestiones rusas concretas. La cosa cambia cuando pone manos a su proyecto de *Curso teórico-crítico de literatura rusa* (1841), del cual, por cierto, sólo se han publicado fragmentos y mucho después de su muerte[24]. Al verse obligado por su plan a elaborar generalidades estéticas de alto nivel o a montar una teoría coherente de los géneros, tiene que recurrir a fuentes y fórmulas germanas. También se basa mucho en ellas cuando examina panorámicamente la historia del mundo o cuando se pronuncia sobre la antigüedad clásica, la Edad Media y el Oriente, temas de los que no podía tener conocimientos de primera mano. Entre todos los alemanes, sigue Bielinski más de cerca a Rötscher, especialmente en el artículo *Das Verhältnis der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerk* (1837)[25]. El descenso de Fausto a la región de las Madres lo interpreta ateniéndose muy estrechamente a Rötscher, y su apunte psicológico sobre el carácter de Hamlet (1838) es muy hegeliano en cuanto a terminología y concepción[26].

Vamos a seguir la evolución de las ideas bielinskianas a través de sus artículos más famosos. La primera serie, bien conocida, *Fantasías literarias* (1834), proclama que la literatura debe ser expresión del espíritu de un pueblo, símbolo de su vida íntima, retrato de la nación[27]. Estas ideas, familiares en Rusia por entonces, venían de Ale-

mania (la *Historia de la literatura antigua y moderna* de F. Schlegel se abre con análoga declaración) [28]. Se trata de una concepción central en la historiografía literaria romántica y muy dentro de la ideología toda del nacionalismo romántico. Apoyándose en ella, Bielinski llega a conclusiones negativas tras su examen de la literatura rusa pretérita: hasta el presente Rusia no ha tenido una literatura que exprese verdaderamente el espíritu nacional, y las obras que ha producido —por lo menos hasta llegar Pushkin— remedan a las del Occidente europeo, son librescas, artificiosas, poco originales. Cierto que entre todo ello han surgido algunos grandes talentos, pero desligados unos de otros, sin que pueda hablarse de una tradición literaria continuada. A cada momento el contraste entre "naturaleza" y "arte", que empapaba los análisis alemanes desde Herder, está presente aquí, si unas veces implícito, otras reformulado abiertamente en términos muy románticos. Dice Bielinski que "la literatura no es algo creado, sino que se crea ella a sí misma, al igual que el lenguaje y las costumbres, con independencia de la voluntad y de la conciencia del pueblo" [29]. Pero mientras Herder, en situación análoga, reaccionando contra la afrancesada literatura neoclásica de su país, recomendaba volver al lejano pasado, a las tradiciones populares, a los mitos, nuestro crítico adopta una actitud escéptica frente a la literatura rusa antigua y a las tradiciones eslavas en general. Y aunque años más tarde, y en particular hacia 1841, llegue a admirar ciertas cualidades de la poesía popular e incluso dedique elogios en sus reseñas a los *bilini,* al *Canto de Igor* y a las canciones del pueblo [30], lo cierto es que nunca fue su intención erigir la poesía tradicional en modelo de la literatura del presente. Lo más frecuente en él, frente a la literatura oral, es que la caracterice en términos peyorativos, tildándola de arcaica, primitiva, anticuada, artísticamente tosca y rudimentaria. A su entender, el *Canto del comerciante Kalashnikov* de Lermontov vale tanto como todos los viejos *bilini* juntos [31]. Esta actitud tan negativa (aunque no lo sea del todo) respecto a los productos populares y a las obras antiguas hay que atribuirla en parte a las circunstancias polémicas del tiempo, pues eran los eslavófilos y los

conservadores en general quienes más exaltaban la vieja literatura como la gran fuente del orgullo nacional y el verdadero modelo de la literatura rusa moderna. Pero Bielinski también profesó creencias puramente históricas y estéticas acerca de las limitaciones de la poesía popular. En su sentir, y ello le dolía muy vivamente, era ésa una poesía comprometida con una civilización de siervos y esclavos, cadenas de las que él quería que Rusia se liberara para elevarse a una luminosa libertad. No fue Bielinski el único en sostener este punto de vista. Los Schlegel adoptaron la misma actitud en Alemania: pese a interesarles mucho los *Nibelungos,* rechazaron los intentos de los Grimm y demás teutonizantes por separar a Alemania de la tradición occidental y afirmaron que la poesía popular pertenecía a un pasado irrecuperable, ido para siempre [32].

Sin embargo, no se le ocultaba a Bielinski el éxito obtenido por lo que hoy llamaríamos el realismo de color local. Los rusos, observa, entienden lo nacional como "reproducir escenas sacadas de la vida rusa". Y saben pintar esas escenas con gran acierto. Pero ello no significa que hayan dado vida a un genuino espíritu nacional, capaz de manifestarse en cualquier género de asuntos y con la suficiente fuerza para asimilárselos todos. Los rusos no han logrado producir algo comparable a los afrancesados griegos de las tragedias francesas o a la germanizada Ifigenia de Goethe. El mismo *Prisionero del Cáucaso* de Pushkin, sigue diciendo, es más pintoresco que otra cosa y muy bien pudo escribirlo algún extranjero [33]. Donde Bielinski admite rasgos verdaderamente nacionales es en *Eugenio Onieguin* y en *Boris Godunov,* aunque no llegue a definir en qué consiste tal cualidad. De todas formas, le gusta subrayar a cada paso las diferencias que separan lo nacional, por un lado, y lo popularista y pintoresco, por otro. Y le son antipáticas dos corrientes: primero, la literatura del siglo XVIII, aristocrática, libresca, de imitación; después, las tradiciones populares y el nacionalismo de color local que tan gratos eran a los románticos rusos.

Desde que comienza a escribir, los ideales literarios de Bielinski cristalizan en términos como "nacional", "genuino", "natural", "real".

Fijémonos en los dos últimos. ¿Qué ha de entenderse por "naturalidad" y "realidad"? Nada, a buen seguro —por lo menos en estos primeros escritos—, que ni remotamente se parezca al realismo de finales del XIX. Bielinski considera el romanticismo de Francia como una "vuelta a la naturalidad" [34], sin duda pensando en el derrocamiento del clasicismo francés, tan artificioso a su juicio.

En el importante artículo que siguió a las *Fantasías,* titulado *Sobre la novela corta rusa y las narraciones de Gogol* (1836), Bielinski recoge la distinción señalada por F. Schlegel entre poesía real e ideal [35] y ensalza a Shakespeare y a Scott como los dos grandes representantes de la poesía "real". Shakespeare, escribe, "reconcilió la poesía con la vida real", mientras que Scott, "segundo Shakespeare, logró unirla con la vida" [36]. *Verdad, realidad* significan aquí "verdad esencial", realidad íntima, la verdad de la imaginación. Por lo demás, no se ponen límites a los temas y recursos que elija el poeta. Bielinski puede elogiar al Caliban de *La tempestad* shakespiriana o extasiarse ante el sueño descrito por Gogol en *Perspectiva Nevski* [37]. Pone por las nubes al poeta "objetivo" que refleja y reproduce el universo en toda su amplitud, y desdeña relativamente al poeta subjetivo, del mismo modo que los Schlegel habían exaltado a Goethe por oposición a Schiller y colocado a Shakespeare en el pináculo de la fama como creador imparcial, cuasi divino. Son puntos de vista de los que se hace eco el crítico ruso. Para él, Shakespeare es el nuevo Proteo, sin ideales ni simpatías definidas, y como poeta-pensador inconsciente nos ofrece un espejo desapasionado de la realidad [38]. Es preciso que la creación sea intencionadamente falta de intención, conscientemente inconsciente, dice Bielinski, repitiendo las fórmulas paradójicas de Kant y Schelling. El poeta no puede crear obedeciendo a demandas exteriores debido a su voluntad individual. La creación es una actividad libre —en el sentido de carente de cálculo y de raciocinio— y hasta "visionaria, sonámbula" [39]. Bielinski pondera un relato de Gogol, *Los terratenientes del viejo mundo,* precisamente por *no estar copiado* de la realidad, sino "ganado por el sentimiento en el momento del descubrimiento poético" [40]. Tarea primordial del artista será crear tipos

y figuras que, dentro de su individualidad concreta, posean significado universal. Entre los ejemplos extranjeros que señala Bielinski se cuentan Hamlet, Otelo, Shylock y Fausto, a los cuales agrega, entre los rusos, los principales personajes de *Infortunios del ingenio* de Griboiedov, y el teniente Pirogov de *Perspectiva Nevski* de Gogol, que le parecía —cosa rara— "un tipo de tipos", un símbolo, "un mito místico" [41]. En iguales términos habían encumbrado los Schlegel y Schelling a Hamlet, a don Quijote y a Fausto, y lo mismo hizo en Francia Charles Nodier [42]. Pero nuestro autor tuvo que vérselas durante toda su vida con los problemas surgidos en estos dos artículos.

Su sistema crítico (si cabe llamarlo así) se desenvuelve en dos direcciones. Desde un principio Bielinski concibe la obra de arte —y cada vez con mayor fuerza— como una totalidad acabada y autónoma, como unidad de forma y de contenido, "expresión sensible de la idea", según la frase hegeliana. Al mismo tiempo y con creciente intensidad la vio situada dentro de un marco temporal, empujada sin cesar hacia delante por la corriente de la historia. Este punto de vista histórico estaba ya implícito en la concepción de la literatura como expresión social. Pero sólo en sus artículos sobre Lermontov (1841) habría de abrazar el crítico lo que yo llamaría "la mística del tiempo".

Durante algún tiempo pierde terreno el punto de vista histórico. En su artículo sobre *Menzel como crítico de Goethe* (1840) ataca Bielinski la contemporaneidad, aquel *être de son temps* que era la muletilla imperante entre franceses e italianos. "El contenido del arte —afirma ahora— lo constituyen no los problemas de cada día, sino los de las épocas; no los intereses de un país, sino los del mundo todo; no el destino de los partidos, sino el de la humanidad entera" [43]. Hay quienes dicen que el arte ha de servir a la sociedad. "Bien, así lo hará, si queréis, al expresar su conciencia de sí; pero el arte existe por sí mismo y en sí mismo tiene su fin" [44]. Cierto que el arte es social, mas sirviéndose a sí es como sirve a la sociedad [45]. De manera parecida se resuelve la relación entre arte y moralidad, proclamando que "lo que es artístico es también moral". El artista puede violar

a veces las convenciones éticas de su sociedad, admite Bielinski, pero nunca violará la moral pura [46]. De igual modo se identifican arte y verdad o arte y realidad. El arte es verdad, aunque una verdad de otra especie. Como sienta el artículo siguiente, consagrado a Griboiedov y sus *Infortunios del ingenio* (1840): "El arte es verdad en representación, no en pensamiento abstracto". El poeta "piensa por medio de imágenes" [47].

El modo como Bielinski concibe la realidad, al menos en esta fase, dista mucho todavía del materialismo y aun del empirismo. La realidad, dice expresamente, radica en el mundo del espíritu, de las ideas. En cambio, lo particular, lo contingente, lo irracional, son cosas irreales. "El hombre bebe, come, se viste: éste es el mundo de los fantasmas. Pero también el hombre siente, piensa, sabe que es órgano y vaso del espíritu, una partícula finita dentro de lo general e infinito: y éste precisamente es el mundo de la realidad" [48]. La poesía moderna es poesía de realidad y de vida [49]. He ahí la fórmula que adopta Bielinski para referirse a la realidad esencial del espíritu y, más concretamente, a las obras de sus autores predilectos: Shakespeare, Goethe, Scott, Byron y Cooper, entre los extraños; Pushkin y Gogol, entre los de casa. Siempre le veremos insistir en que es obligación del poeta crear algo típico y universal donde se excluya todo lo contingente [50]. Constituye la obra de arte un conjunto autónomo, un mundo, una totalidad.

Llegado a este punto de su evolución, es la categoría de totalidad y coherencia la que Bielinski utiliza, constantemente y con gran efecto, como canon del juicio. En el análisis que dedicó al *Inspector general* gogoliano hace notar cómo esta comedia se distingue por ser un organismo estrechamente trabado, cómo forma una totalidad que gira alrededor de una idea y una figura centrales: "El inspector es la fuente de que todo fluye y adonde revierte todo" [51]. Constituye toda ella "algo más que una imagen de la realidad; es más realidad que la realidad misma: es una realidad artística" [52]. A continuación se contrapone la comedia gogoliana a la de Griboiedov, *Infortunios del ingenio,* con gran ventaja para la primera. *Infortunios del ingenio* es una

simple sucesión de cuadros; no una auténtica comedia, sino una sátira que se propone ridiculizar una sociedad local determinada. Y, según Bielinski, la sátira nada tiene que ver con el arte, pues no se puede crear bajo los efectos de la ira [53]. Griboiedov carece de objetividad y cierra su obra con un lírico estallido en que desahoga su cólera subjetiva. Más que *Infortunios del ingenio* habría que llamarla *Infortunios de la tozudez* [54].

Todavía se mantiene este enfoque general en los artículos siguientes, aunque Bielinski introduzca como por azar ciertas ideas que con el tiempo serían la ruina de su canon de objetividad artística. Los dos artículos sobre Lermontov (1840-1841) reiteran el parecer de que la obra de arte constituye un todo orgánico, un mundo cerrado y coherente de suyo. En ella no se dan bellezas y defectos revueltos; quien acierte a captar el conjunto sólo percibirá belleza, la única belleza. Donde hay organización hay vida, y donde hay vida hay espíritu [55]. Aquí Bielinski desarrolla por menudo la idea de que la obra de arte crece al modo de una planta: es la célebre analogía tan grata a los alemanes desde el tiempo de Herder [56].

En cuanto a la reseña de las *Poesías* de Lermontov (1841), postula el instintivo crear por parte del poeta y la suprema realidad a que se eleva la poesía. Al defender este último punto se llega a lo descabellado. La realidad suele ser tenebrosa y fea, pero gracias a la visión poética cobra luminosidad y armonía [57]. Recoge Bielinski la distinción kantiana entre entendimiento y razón, con objeto de exaltar la superior razón del poeta. El arte purifica la realidad [58]. De modo explícito es rechazado el naturalismo: no hay por qué hacer comer todos los días al héroe de una novela. "Es posible describir con toda naturalidad una pandilla de bebedores, una ejecución, la muerte de un borracho que cayó en una letrina; ahora bien, tales descripciones carecen de toda intención y fin racional" [59]. Para el artista no existe más realidad que la racional, pues la otra, la realidad vulgar, la transforma él por medio de sus ideales. La poesía es quintaesencia de la vida —pondera embelesado Bielinski—, y el poeta es órgano de la vida universal, ya que todo lo vive y en todo se convierte [60]. Es ridículo entonces pedirle

que se ponga al servicio de las necesidades corrientes. No imita el poeta a la naturaleza, sino que compite y rivaliza con ella; sus creaciones brotan de la misma fuente y según el mismo proceso. Pero el arte es superior a la naturaleza, como todo acto consciente y libre es superior al inconsciente y no querido [61]. Recogen, pues, estas páginas un completísimo repertorio de frases románticas alemanas y dejan ver un claro sesgo schellinguiano precisamente en la época en que se supone que Bielinski atravesaba su fase hegeliana. La obra artística es un organismo; el arte tiene su propio fin en sí mismo, pero es también una intuición que cala en la más elevada realidad, una especie de saber, si bien no racional. Además, el arte presenta paralelismos y analogías con la naturaleza, mientras que el poeta es un ser enteramente libre, inspirado y consciente a un tiempo. No cabe reformular de manera más plena y sin rebozos las paradojas del idealismo dialéctico alemán.

Extraña bastante que Bielinski declare en los mismos artículos algo que de suyo tal vez no contradiga esta postura todavía, pero que entraña el germen de su repudiación. En efecto, de pasada y al parecer sin darse entera cuenta de sus consecuencias, introduce la idea de que la obra de arte es un resultado del proceso histórico. Incluso exime de la responsabilidad de la obra al artista y a su poder creador para cargársela a la época en que vivió, y hace depender por completo al poeta del signo temporal. Al especular, al modo de los alemanes, con la evolución de los géneros literarios, admite un orden necesario de sucesión que va desde la lírica a la dramática, pasando por la épica, y esto no sólo por lo que toca a la historia, sino en cuanto a la trayectoria de todo poeta individual Así, Lermontov llegará a escribir tragedias algún día; Pushkin, de haber vivido más, hubiera sido un gran novelista. "Todo arte nacional tiene su desarrollo histórico que determina el carácter y género de actividad del poeta" [62]. "Cuanto más grande sea el poeta, tanto más se integrará en la comunidad donde nació, y tanto más próximos a la evolución histórica de la sociedad estarán el desarrollo, tendencias y carácter de su talento" [63]. Pero, contrariamente al ideal proclamado pocas páginas antes, esta evolu-

ción es entendida ahora como un progreso orientado hacia la reflexión y la subjetividad. Se da por supuesto, sin más razones, que la marcha de la sociedad y de la literatura debe ir encaminada hacia dicha reflexión y subjetividad, hacia las urgencias inmediatas y actuales. Hoy día la poesía objetiva apenas si es posible. Bielinski se retracta expresamente de su artículo *Menzel como crítico de Goethe*: lamenta en Goethe su falta de preocupaciones históricas y sociales, su satisfecha aceptación de la realidad. Por eso es por lo que la poesía de Schiller, menos artística pero más humana, ha encontrado mayor resonancia que la goethiana [64]. Ahora, pues, se aceptan los raseros subjetivos y contemporáneos, por lo menos como necesidad histórica. Con todo, Bielinski procura conciliar este nuevo estado de cosas con sus teorías fundamentales. Cuando un gran poeta habla de sí mismo, habla también genéricamente, de la humanidad toda [65]. Y si es un poeta ruso el que expresa cierto momento histórico de la sociedad patria, se convierte en autor verdaderamente nacional, se hace uno con su pueblo [66]. Tales argumentos, un tanto tortuosos, se esgrimen para justificar la rebelde y desesperada poesía de Lermontov.

Con todo, la evolución dirigida a defender la poesía subjetiva y de tema contemporáneo no fue absoluta, ni mucho menos. Apenas si queda alguna huella de la nueva visión en los capítulos que Bielinski escribió en 1841 para cierto tratado de poética. *La división de la poesía según sus géneros* no es más que una repetición embarullada de las ideas críticas alemanas. Incluso oímos hablar ahí de "poesía de la poesía", expresión muy grata a F. Schlegel y a Jean Paul [67]. De los Schlegel procede la concepción de la tragedia griega como obra escultórica, objetiva, perennemente bella [68]. A Scott se le glorifica como al Homero de la Europa cristiana [69]. La didáctica queda excluida de la poesía verdadera [70]. Acerca de la tragedia se esboza una teoría de ortodoxia hegeliana: así, *Antígona* demuestra el triunfo de lo general y eterno sobre lo particular e individual [71]. En cuanto a la literatura francesa, Bielinski la repudia con mayor acritud aún que los alemanes más nacionalistas: en Francia no existe ni asomo de poesía, y su teatro más pertenece a la historia de la moda que a la del arte [72].

A todo lo cual se añade que "sólo el pensamiento alemán se ha aplicado conscientemente a estudiar la naturaleza de la poesía" [73].

La pieza siguiente, *La idea del arte,* es completamente hegeliana, pero nótese que la célebre frase (ya empleada antes por Bielinski) de que "el arte es pensamiento en imágenes" puede encontrarse también, y en la misma forma, en A. W. Schlegel y en un estético alemán poco conocido, Trahndorff [74]. El crítico ruso acepta la visión hegeliana de la historia, donde la humanidad pasa por tres fases: mito, arte y pensamiento. Concluye el ensayo con una traducción de la forzada interpretación que había dado Rötscher al descenso de Fausto hacia las Madres.

Mucho más original resulta el ensayo *Sobre el significado general de la literatura universal,* pues trata de establecer diferencias, con vistas a una historia de la literatura rusa, entre términos corrientes usados por la lengua. Distingue Bielinski dentro de la literatura la oral (*slovesnost*), la manuscrita anterior a la imprenta (*pisemnost*) y la impresa moderna *(literatura).* Claro que esta última no abarca por igual todos los libros publicados en letras de molde. Sólo merecen este nombre las obras que dan expresión a un espíritu nacional históricamente desarrollado [75]. El espíritu nacional excluye todo lo contingente: es el movimiento dialéctico de la Idea. Hasta las aberraciones del gusto sano, con tal de ser generales, se consideran aquí como expresión espiritual de una época y de una nación. En Francia son ejemplos típicos de mal gusto, según el crítico, la tragedia de tiempos de Luis XIV y el romanticismo [76]. Todo gira, pues, en torno a lo peculiar de una literatura nacional: su cosmovisión básica. Bielinski se desdice de la conclusión formulada en las *Fantasías literarias* (la de que no hay una literatura verdaderamente rusa), pero todavía sigue insistiendo en que la literatura rusa es puramente local, importante en sentido histórico más que estético, promesa tan sólo de un futuro mejor [77]. El trabajo que sigue en la serie, *Visión general de la poesía popular,* declara, entre otras cosas: la nacionalidad es el alfa y omega de la estética presente; cada nación tiene su propia lógica; la literatura de cada pueblo debe ser expresión de la persona-

lidad nacional; todos los pueblos, en fin de cuentas, necesitan componer o integrar una personalidad ideal: la de la humanidad sin barreras [78]. En este punto vuelve a sentarse con fervor el nacionalismo romántico dirigido hacia el humanismo integral.

En los artículos sobre las *Almas muertas* de Gogol (1842) puede apreciarse cierta transformación en los gustos del crítico, lo que supone un nuevo cambio de acento dentro de sus teorías, aunque al principio sólo sea ligero y de carácter verbal. Se celebra allí a Gogol como al primer escritor que se ha atrevido a mirar de frente y con valentía la auténtica realidad rusa [79]. Bielinski defiende incluso cierto pormenor naturalista de *Almas muertas* que había provocado gran escándalo y horror: la breve escena en la que un centinela mata un piojo que le corría por el cuello. En su opinión, Gogol es escritor más significativo que Pushkin, como corresponde a sus mayores preocupaciones sociales y a identificarse mejor con el espíritu de su tiempo [80]. El elemento nacional es subrayado con fuerza. Gogol ha contribuido a que su pueblo se conozca mejor a sí mismo; no puede ser "superior a su era y a su patria" [81]. Por su fisonomía puramente local resultaría incomprensible fuera de Rusia. Pero Bielinski no ve en Gogol exclusivamente al pintor naturalista de la realidad rusa. Llega hasta a negar que *Almas muertas* sea una sátira, acentuando en cambio su subjetividad, su patético lirismo [82]. La poesía, afirma, es una expresión de la realidad, pero "expresar" quiere decir ahí tanto como idealizar las apariencias de la realidad, sacar a luz el significado general de las mismas [83].

El artículo destinado a glosar las *Palabras sobre la crítica* de Alexander Nikitenko (1842) deja ver la posición teorética de Bielinski en este estadio intermedio. "Realidad", sostiene, es el santo y seña del mundo contemporáneo; nuestra época rechaza "el arte por el arte" [84]. Como máximos escritores del tiempo considera a Scott, a Cooper y a una nueva estrella, George Sand, primera gloria poética del mundo actual [85]. Pero el enfoque de Bielinski aún no ha llegado a ser totalmente relativista e histórico. Acepta todavía que el arte, aunque sujeto al proceso de la evolución histórica, se ocupa de las

verdades eternas de la existencia, y que en la crítica lo primero es el juicio estético, que ha de decidir si una obra de arte merece o no atención por parte de la crítica histórica [86]. Esta vez Bielinski no ve ningún antagonismo entre la crítica histórica y la estética, pues cada una de ellas requiere la existencia de la otra y no puede existir por sí sola [87]; tampoco ve antagonismo entre las exigencias estéticas y sociales que soliciten a un escritor. Declara, pues, de un modo un tanto suave, que es fácil conciliar el arte con el servicio a la comunidad. El poeta ha de ser un ciudadano íntegro, hijo de su sociedad y de su época; debe fusionar sus deseos con los de su sociedad. Para ello le hace falta simpatía, amor, sentido práctico y sano de la verdad [88]. No se prevén aquí, ni como remota posibilidad, las graves discordias entre arte y sociedad que traerían los cien años siguientes.

La teoría crítica bielinskiana continúa inmutable durante algún tiempo y siempre centrada en el concepto de organicidad. En la reseña de las poesías de Baratinski (1842) se ataca la vieja crítica atomizadora de faltas y defectos, y se exalta la nueva crítica que juzga la obra de arte como un todo, descubre su idea rectora y muestra la íntima unión de forma y contenido. Toca al crítico rastrear cómo se despliega el espíritu del poeta en sus obras; discernir la idea primordial, el estado de ánimo dominante; descubrir e iluminar la visión íntima del autor, su *pathos* [89]. En cuanto al artículo sobre Derzhavin (1842), comienza con una nueva proclamación de que el arte pertenece a la esfera del conocimiento absoluto y tiene sus propias y eternas leyes [90]. Por tanto, no se ha consumado todavía la conversión al punto de vista relativista.

Hay un curioso pasaje, donde se alaba la "prosa" como causante de la muerte del "romanticismo" dentro de la evolución de Pushkin, que sirve para ilustrar cuán engañosa puede ser la fraseología de Bielinski y cuán equivocado sería deducir de ella que en esa época se había producido ya su conversión al realismo. Cabría pensar que "prosa" significa ahí algo semejante o afín al realismo y que lo que se sugiere es dedicarse a ella y dejar el verso. Sin embargo, obras escritas en verso como *Mozart y Salieri, El caballero codicioso, Galub*

y *El convidado de piedra* son calificadas de "pura prosa". Según Bielinski, "prosa" se ha de entender como "riqueza de íntimo contenido poético, madurez viril y energía mental" [91]. El período prosístico de la literatura rusa, tan ensalzado por él, abarca ni más ni menos que toda la literatura rusa desde 1829 aproximadamente; o sea, toda la producción que se escapa de lo sentimental y romántico (según el estrecho sentido en que el crítico entendía este término). Y, desde luego, "prosa" no quiere decir realismo, sino "el hecho real filtrado a través de la imaginación del poeta, realzado por la luz de un significado universal, al igual de un retrato en el que el hombre representado se parece más a sí mismo que en un daguerrotipo" [92].

Donde Bielinski abrazó por entero la mística del tiempo y del progreso fue en el primer artículo de una larga serie dedicada a las obras de Pushkin (1843). Todavía da por bueno que el fin de la crítica es distinguir entre lo temporal y lo eterno, entre lo histórico y lo artístico, pero ahora atribuye esta tarea no a la crítica o a la estética, sino al "movimiento histórico de la sociedad misma". Cuanto más vivo sea un fenómeno, tanto más dependerá su conocimiento del movimiento ascendente de la propia sociedad [93]. Esta visión es utilizada para reforzar el argumento principal de los artículos, es decir, que Pushkin pertenece a un estadio de la literatura y sociedad rusas ya pasado y concluso. De ahí la indiferencia del público hacia Pushkin tras sus primeros éxitos: "Es que, mientras tanto, el tiempo discurría, y con él progresaba la vida, engendrando nuevos acontecimientos, ofreciendo nuevos hechos al conocimiento y haciéndolo elevarse en el camino de la evolución". Y quien viene a satisfacer las necesidades y tendencias de un tiempo nuevo, superior al presentado en la poesía pushkiniana, es Lermontov. Así, pues, se da por bueno un progreso automáticamente predestinado, un crecer incesante en la marea del futuro. Incluso las opiniones críticas llegan a formarse tan sólo con el tiempo y partiendo del tiempo. Bielinski reconoce —y aun se gloría de ello— que hasta la hora presente él mismo no hubiera podido adoptar esta actitud con respecto a Pushkin. También él ha ido cambiando con el tiempo (sin que eso le haga envidiar a las "naturalezas

acabadas", de una pieza) [94]. Y de nuevo se retracta de la argumentación empleada en *Fantasías literarias*. Rusia, asegura ahora, tiene una literatura, cuenta con una evolución vital, orgánica, y con una historia. Bielinski vuelve a pasar revista a la literatura rusa antigua. Si en lo sustancial no han cambiado sus duros juicios sobre las figuras del siglo XVIII y principios del XIX, ahora las mira de otro modo, como eslabones de una cadena o, más bien, como peldaños por los que se ha podido ascender al templo de la actual poesía rusa. Los fallos se explican teniendo en cuenta que esos escritores no podían ser sino lo que fueron, pues la época en que les tocó vivir obstaculizaba y entorpecía su desenvolvimiento. Por ejemplo, Derzhavin era poeta nato y todo un gran talento, pero las características históricas de aquellos malhadados tiempos le impidieron crear una sola obra de arte perfecta; es que la vida social de entonces no podía suministrarle materiales más ricos [95]. En cuanto al sentimentalismo, es considerado como un paso útil en el camino hacia la mejor comprensión de la poesía. Así, Karamzin, que medido con criterios absolutos no merece gracia, consiguió cosas verdaderamente grandes. En él ha de verse un ejemplo de hombre que supo vivir en relaciones vitales con su época, cuando tantos otros han perecido en su luchar contra el espíritu del tiempo [96]. De igual suerte, el romanticismo, que Bielinski define —estrechamente— como subjetivismo, fue una necesidad histórica. Pero el hombre no puede reducir su mundo al corazón; debe tener en cuenta también el ámbito de la historia y de la actividad social [97]. Por consiguiente, toda responsabilidad en materia de arte radica exclusivamente en la sociedad. Los materiales que ésta ofrece al poeta, listos y preparados para su uso, han pasado a ser los determinantes de la obra literaria. Por un lado está la naturaleza, que engendra talentos a bulto sin preguntarse si son o no necesarios. Por otro lado está la sociedad, a quien toca producir una realidad poética con objeto de hacer posible la poesía [98]. Llegado aquí, Bielinski eleva su voz —no sin ingenuidad— para cantar a los griegos, que a cada paso se tropezaban en la calle con bellísimos seres humanos, y a los italianos de la Edad Media, que podían contar, como modelos para sus cuadros, con mujeres

parecidísimas a las *Madonnas*. "Sin bellos modelos no hay pintura", resume, y extiende el ejemplo a la poesía. Pushkin "apareció en un tiempo en que por primera vez le era posible a Rusia tener poesía" [99]. Declaraciones de este tipo podrán parecer acaso no más que cómodos juicios *a posteriori*, donde se ratifica de modo tan irrefutable como fácil que las cosas tenían que ser así necesariamente. Sin embargo, suponen también —además de confianza en el fluir de la historia— un cálido elogio de la vida rusa, de su despertar a la libertad. El crecimiento de una sociedad castizamente rusa, tras las conmociones de la invasión napoleónica, dio viabilidad a la auténtica poesía.

Al analizar la evolución de Pushkin, Bielinski no ahonda mucho en la total dependencia del poeta con respecto a la sociedad (situación concreta, materiales que ella le ofrece). Lo que quiere es definir la actitud anímica dominante, el *pathos* general de esa poesía, que él hace consistir en una "ligera, clara y consoladora tristeza" [100]. Repite el crítico sus fórmulas románticas acerca de la forma orgánica y afirma lo necesario de un *pathos* o espíritu que informe la obra total del escritor [101]. En los siguientes artículos prueba de nuevo a aprehender este carácter general de la producción pushkiniana, pero no acierta a hacerlo tan bien como antes. Pushkin es, ante todo, un artista capaz de tomar entre manos cualquier cosa e infundirle belleza [102]. Más le podríamos llamar poeta contemplativo que reflexivo o filosófico [103]. Todo lo mira con amor y benevolencia, sin rechazar ni maldecir cosa alguna [104]. Es un ruso auténtico, genuino, aunque resulta difícil definir esta cualidad [105]. Lo que Bielinski le echa en cara es el orgullo aristocrático, el desprecio a la muchedumbre, la ciega confianza en la inspiración sobrenatural y en el apartamiento del poeta. Por eso puede llegar a la conclusión de que Pushkin pertenece a una época caducada: "Gran parte de su obra ha perdido interés; no tiene respuesta para los acuciantes y dolorosos problemas actuales" [106]. En los últimos años del poeta su público le pedía, y con razón, que llevase al verso cuestiones más morales y filosóficas [107].

Este mismo enfoque general encontramos en los artículos destinados a examinar los escritos todos de Pushkin. Aparece allí Pushkin

—al igual que ocurría con Goethe— como el poeta de una época definitivamente esfumada donde lo que privaba era la sabiduría artística. Al analizar concretamente estas obras es cuando se pone de manifiesto lo mejor y lo peor de los métodos de Bielinski y su gran desigualdad como crítico: súbitos, inestimables relampagueos intuitivos junto a lamentables caídas en lo didáctico y moralizante. Así, *Los zíngaros* de Pushkin le da pie para hilvanar un sermoncito donde reputa a los celos como vicio indigno de un hombre culto. Para el crítico, la figura de Otelo sólo es concebible en los bárbaros días shakespirianos [108]. Otra obra pushkiniana, *Poltava,* le sirve para demostrar la teoría de que en la actualidad es imposible la epopeya: no resiste dicha obra el que se la mida por los criterios del género, ni es un verdadero poema épico (en el sentido de que describa un acontecimiento realmente nacional), sino un intento fallido; además, los amores íntimos de Mazeppa y María enturbian el enfoque [109]. En cuanto a *Eugenio Onieguin,* si como poema histórico merece las mayores alabanzas, resulta anticuado, pasado de moda: "No es culpa del poeta el que las cosas cambien tan deprisa en Rusia. Si el poema no parece anticuado, eso sólo mostraría que en él se pinta una sociedad puramente imaginaria. Pero ¿valdría la pena hablar de un poema como éste?" [110]. Como signo de vejez se considera aquí el marcado carácter local y temporal. Lo inevitable de esa vejez queda afirmado por Bielinski cuando dice que "el genio nunca va por delante de su tiempo, mas siempre adivina cuál es su contenido y significado" [111]. Uno de los más crasos errores de nuestro crítico consiste en caracterizar a Tatiana como "embrión moral...; estatua egipcia, inmóvil, pesada, presa en cadenas" [112]. Eso le lleva, en nombre del culto romántico al amor-pasión y de la no menos romántica crítica del matrimonio de conveniencias —al estilo de George Sand—, a reprender a Tatiana por no aceptar finalmente al enamorado Onieguin [113]. Como tantas veces, Bielinski confunde ficción y vida, olvidando las exigencias de una trama, como también sus viejos cánones de totalidad y coherencia, para largarnos otro sermón sobre el atraso de la mujer rusa.

Vuelve el autor a la crítica literaria cuando le toca analizar *Boris Godunov* (1845). Observa que no se trata de un drama, sino de un poema épico en forma dialogada, carente de pasiones, conflictos y sucesos. Godunov es un melodramático bandido torturado por los remordimientos. A la vez grande y mezquino, héroe y cobarde, supone un amasijo de contradicciones. La obra carece de conjunto (*l'ensemble*); cada escena va por su lado, como ocurre con el carácter de Godunov, mosaico de rasgos incoherentes [114]. Hasta aquí esta crítica es válida, pues los juicios se basan en una teoría de los géneros y en criterios de organicidad y coherencia. Pero Bielinski la echa a perder en seguida al no percatarse de las diferencias entre poesía e historia. Absuelve a Pushkin de la responsabilidad de no haber escrito un drama histórico ruso, echando la culpa no a la situación del teatro en los días de su autor, sino a los mismos tiempos de Boris Godunov, porque entonces, según el crítico, la historia rusa tenía un carácter quietista: no había personalidades descollantes, la familia lo era todo [115]. Godunov no dejó la menor huella en la historia; fue un hombre de talento que se creía equivocadamente un genio; fue un advenedizo sin ideas ni principios [116]. Con la mayor suficiencia, Bielinski se arroja a diagnosticar sobre la psicología de tan oscuros personajes históricos: critica, por ejemplo, la delicada escena entre el Pretendiente y María, su amor polaco, apoyándose en que el amor a las mujeres no entraba en el carácter del Dimitri histórico [117]. Pero ¿cómo podría Bielinski ni nadie estar seguro de tal cosa? Y aunque ello estuviese probado por la documentación histórica, ¿qué le importaba a Pushkin? Nada le impedía forjar un personaje ficticio que sintiese pasión por una mujer, si así se le antojaba. Vale la pena fijarse en este pormenor de la crítica bielinskiana para comprender su súbito desplazamiento desde los cánones románticos hasta la confianza en una realidad histórico-social exterior, inartística o preartística. Creo que Bielinski pierde calidad como crítico cuando se deja vencer por su propensión a adorar el "tiempo" y el "progreso", a mirar la "realidad" y la "sociedad" como elementos fijos, extrínsecos

a la obra artística, que debían erigirse de hecho en "leyes", en rígidos raseros de arte.

Tal cambio le condujo a debilitar su anterior captación del principio de la organicidad. En el artículo *Pensamientos y observaciones acerca de la literatura rusa* (1846) rompe la unidad de forma y contenido al declarar que, por grande que sea su talento, un poeta ruso "tan sólo puede competir con los poetas europeos en la forma, pero no en el contenido de su poesía". Este contenido lo recibe el poeta de la vida de la nación y su importancia dependerá de la posición histórica de dicha vida nacional, no del autor mismo ni de su talento [118]. Lo implícito ahí, aunque no se diga, es que la vida rusa se encuentra en ese momento en una situación lamentable y que, por consiguiente, su literatura ha de ser forzosamente pobre y enteca. Transformemos la vida rusa y la literatura será grande. Un pasaje muy citado, donde se profetiza la grandeza de Rusia en los cien años futuros, demuestra una ferviente fe en el progreso, tanto social como literario [119].

Bielinski tropieza con grandes dificultades cuando trata de aplicar esta idea a las letras extranjeras. Ha de elogiar entonces la literatura francesa, dado que los franceses son los admirables artífices de la Gran Revolución y de la Revolución de Julio, y por consiguiente los porta-estandartes del progreso contemporáneo. Ha de reconocer que esa literatura refleja la vida histórica y social con mucha mayor fidelidad que la alemana. Pero sus gustos concretos y fijos se revuelven contra las implicaciones de su teoría: mucho tiempo atrás había visto en la tragedia clásica francesa la negación del arte y había manifestado el más profundo desprecio por la literatura efectista de los románticos galos. Para salvar su teoría tiene que recurrir a una torpe maniobra. Las tragedias de Corneille, dice, son "teóricamente feas", desde luego, pero poseen la fuerza interior y el *pathos* que inspiraría a Mirabeau. De igual modo, aunque las comedias de Molière no resisten la crítica estética, pues más que creadas están calculadas artificiosamente, hay que admitir que los franceses tienen un teatro vital [120]. Así, pues, Bielinski introduce una distinción entre arte bueno y arte malo pero

beneficioso socialmente, lo cual parece entrañar que debemos preferir el arte malo si tiene un saludable efecto social. Sin embargo, esto no lo dice tan a las claras, y de nuevo vuelve a expresar su gran confianza en el tiempo: "De todos los críticos, el más grande, el pletórico de genio, el más infalible es el tiempo" [121]. No se da cuenta de que el tiempo, a fin de cuentas, sólo significa la suma global de los juicios sustentados por los críticos (incluido él mismo) y los lectores.

Los dos últimos panoramas anuales de la literatura rusa, los de 1846 y 1847, formulan sus doctrinas finales de la manera más memorable. Es entonces cuando aplica el término de "escuela natural" [122] a la literatura rusa surgida desde Gogol y concede gran importancia a los dechados naturalistas, al mayor parecido con la vida. Frente a las críticas corrientes que tachaban a los naturalistas de pintar tan sólo el lado negativo de la vida rusa, Bielinski esgrime la esperanza de que el mejoramiento de esa vida nacional hará posible también mostrar sus aspectos positivos [123]. Al estudiar *El doble* de Dostoievski rechaza de plano todo empleo de la fantasía como procedimiento artístico: "Eso sólo puede tener cabida en los manicomios, no en la literatura. Es cosa de médicos y no de poetas" [124]. E incluso llega a pedir "el más estrecho parecido de las personas descritas con sus modelos de la vida real" [125]. De ahí los elogios que prodiga a Gogol por concentrar toda su atención sobre la muchedumbre, la masa, la gente vulgar y corriente [126]. Ve, pues, con buenos ojos el que la literatura se encuentre invadida por tipos y escenas rurales. El campesino es un ser humano que nos mueve a piedad. El Redentor vino al mundo para todos los hombres, y la literatura, como expresión de la sociedad que es, "facilitó el que surgiese en la sociedad este movimiento encaminado a la emancipación de los siervos, en vez de limitarse simplemente a ser reflejo suyo; la literatura se anticipó a él, en vez de limitarse a ponerse de su lado" [127]. Diríase que Bielinski ha dejado de entender la literatura como mero espejo de una sociedad a la que nunca puede trascender ni dejar atrás, para asignarle el papel de precursora, o incluso de vaticinadora y adivina. La fuerza del arte moderno reside ahora en su noble entrega a la causa de la sociedad [128].

El naturalismo merece ser ensalzado como movimiento dirigido hacia la realidad, enemigo de lo fantástico y espectral [129]. Y de nuevo Bielinski afirma con singulares palabras su confianza en el progreso: "No podemos sino ir adelante, nunca atrás". Evolución es gradual perfeccionamiento, conquista renovada, progreso [130].

En estos dos artículos Bielinski se muestra preocupado por la naciente novela social. Había recibido con gozo la aparición de *Pobre gente* de Dostoievski, que estimó como novela de protesta social, pero luego le desilusionó que el genial novelista escribiese el fantástico *Doble* y la desconcertante y oscura *Patrona* [131]. De lo que no se cansa el crítico es de alabar las novelas, cuentos y apuntes realistas de Grigorovich, Veltman, Dal' y otros. Aplaude también *¿Quién es culpable?*, la novela de Herzen, por su profundidad de pensamiento [132]. No extrañará que, al igual que toda su época, valore desmedidamente a George Sand e incluso a Eugène Sue, aun sin ocultársele las limitaciones de este último [133]. Y a Goethe llega Bielinski a mirarle con los mismos ojos que sus recientes críticos alemanes, es decir, como alemán muy representativo, apartado de la sociedad, indiferente a lo social y a lo histórico, puro y simple artista; en suma, como Pushkin había acabado por parecerle [134].

Es comprensible que la imagen de Bielinski que ha pasado a la posteridad esté fuertemente influida por estos postreros juicios suyos. En ellos ha creído encontrar la crítica soviética y la tradición entera del pensamiento radical, a partir de Chernishevski, la primera justificación local de sus puntos de vista generales. Pero es una imagen burdamente simplificada. Al proceder así, se ignoran todos los escritos anteriores de Bielinski que más arriba hemos analizado, e igualmente se ignoran las muchas reservas que él mismo formuló, incluso en los dos artículos últimos. Esos pasajes postreros pueden ser mirados, simplemente, como supervivencias de sus antiguas creencias, pero yo prefiero considerarlos como prueba de que Bielinski no había perdido su sensibilidad y gustos básicos, su penetración en la naturaleza del arte e incluso sus originales intuiciones en cuanto a la relación entre literatura y realidad o entre literatura y sociedad contemporánea.

No es que el crítico ruso se convirtiera en mero abogado de un arte naturalista enderezado a servir objetivos sociales o didácticos muy concretos, como la emancipación de los siervos, o, en líneas más generales, el libertar a Rusia de cadenas autocráticas. En sus ataques a la doctrina del arte por el arte le vemos declarar que "el arte debe ser arte antes que nada, y sólo después puede ser la expresión del espíritu y de las tendencias presentes en la sociedad de una época determinada". Rechaza, pues, los dos extremos que juzga perniciosos: el arte por el arte y la didáctica. En efecto, el arte puro le parece una abstracción ilusoria y quimérica que nunca ha existido en parte alguna [135]: "Negar al arte el derecho de servir los intereses del público más significa rebajarlo que enaltecerlo, pues ello supondría privarlo de su fuerza más vital, es decir, de la Idea, y haría de él un objeto de placer sibarítico, un juego de zánganos y holgazanes" [136]. Ya se ve que Bielinski no argumenta contra la existencia de un reino estético propio, contra la autonomía del arte defendida por Kant y Schiller. Estos autores nunca dudaron de la gran función que corresponde al arte en la historia del mundo, ni jamás lo consideraron como puro placer sensorial. Contra lo que objeta Bielinski es contra la concepción ornamental y hedonística propugnada por Gautier, o contra la simple, instintiva y cruda que defendían en Rusia quienes exaltaban los placeres de la poesía, la música, la danza y la pintura. De igual suerte, el crítico comprendió muy bien los peligros del didactismo, que se queda en docencia fría, seca, sin vida: "Por bellas que sean las ideas con que pueda llenarse un poema, y por mucho que éste se ocupe de los problemas contemporáneos, si no hay en él poesía, no puede albergar ni bellas ideas ni problemas de ningún género" [137]. El "propósito" ha de alojarse en el corazón y no en la cabeza solamente. Una y otra vez, e incluso en su último artículo, Bielinski pone de relieve la diferencia entre arte y ciencia o filosofía. El poeta nos habla por medio de imágenes y pinturas, nos muestra las cosas, pero no las demuestra [138]. Ni por un momento entiende Bielinski el "naturalismo" como técnica fidelísima o que cala intuitivamente en las realidades sociales. Comprende claramente que en una obra de arte

"la realidad tiene que haber pasado a través de la imaginación", que es a quien corresponde crear "un producto total, completo, unificado y autónomo" [139]. Conforme al viejo estilo de su dialéctica, no vacila en admitir el papel que en el arte desempeña la personalidad. Si bien la objetividad, "la capacidad para presentar los hechos de la realidad como desligados de uno mismo, no es más que otra expresión de la naturaleza del poeta", todavía acepta que el poeta se refleja en su obra como hombre, como carácter, como personalidad. Incluso Shakespeare y Scott desvelan ante nosotros su modo de ser [140]. No debemos olvidar en ningún momento la postura histórica de Bielinski frente al triunfo del realismo y naturalismo decimonónicos. De lo que disiente es del seudoclasicismo, todavía con gran fuerza en Rusia, y del romanticismo, al que conceptúa medievalismo conservador e idólatra de las tradiciones populares, o efectismo fantástico y espeluznante. Dentro de la congregación realista incluye a escritores tan distintos en cuanto a procedimientos y técnica como Shakespeare, Scott, Cooper, George Sand y Dickens. En la "escuela natural" rusa engloba a Gogol y a cualquier otro autor que, a su parecer, haya creado algo sustantivo, "real", importante y natural. Alaba, pues, los comienzos —más bien humildes— del realismo de color local, los apuntes "fisiológicos" de San Petersburgo, los relatos de campesinos, etc., e igualmente se interesa por aquellas novelas en que se plantean y debaten cuestiones sociales. Sin embargo, no por eso perdió Bielinski su sentido crítico. A un libro que había de subyugar poderosamente su ideología —*¿Quién es culpable?* de Herzen— lo juzga no verdadera obra de arte todavía, ni auténtica novela, sino como documento [141]. Y Herzen se le figura filósofo más que poeta [142]. Es costumbre citar la repugnancia de Bielinski hacia los cuentos maravillosos de Pushkin o *El doble* de Dostoievski como ejemplos ilustradores de sus prejuicios respecto al arte no realista; pero recuérdese que también elogió casi sin reservas *El jinete de bronce, El convidado de piedra* y aun *Rusalka,* y que sus reparos a *El doble* no están concebidos en términos meramente realistas. Si criticó esta novela, después de todo no sin razón, fue por la incapacidad de Dostoievski para domeñar el

torrente de sus grandes facultades, para limitar y encauzar el desarrollo artístico de la idea. Bielinski reconoce que hay en ella "concepciones profundas" y "un gran poder creador" [143]. A Dostoievski le profetiza una continua maduración y crecimiento, y aun prevé algo de su futura grandeza, por más que otras veces se muestre sarcástico con él o dé rienda suelta a su desilusión con respecto a un hombre al que en algún tiempo consideró como su aliado [144].

No cabe duda de que Bielinski sobreestimó la fidelidad y la importancia social del arte de Gogol y que se sintió amargamente defraudado al leer los *Pasajes selectos de una correspondencia con los amigos.* Pero no puede decirse que fuera ciego para los otros rasgos característicos del novelista. En la reseña sobre la segunda edición de *Almas muertas,* obra que todavía califica de "la más grande de la literatura rusa", expresa su profundo desagrado por el tonillo profético y el lirismo ampuloso de su autor [145]. Ya en 1836 había tenido en poco el entendimiento de Gogol, como demostró al dar de lado los ensayos intercalados en sus *Arabescos* [146]. Se comprende que la célebre carta abierta de Bielinski trate de ahondar el abismo surgido entre el Gogol primero, tan admirado, y el nuevo y aborrecido libro: "Si este libro no llevase su nombre, ¿quién pensaría que tan hinchada y pobre altisonancia fuera obra del autor del *Inspector general* y de *Almas muertas*?" [147]. Esto puede pasar como polémica, pero no como crítica. En las horas de amargura y desilusión, al descubrir en Gogol al "amigo del látigo, apóstol de la ignorancia, campeón del oscurantismo" [148], Bielinski tuvo que repudiarle como a un hipócrita o fanático religioso que ponía en peligro la causa de la libertad y del progreso. A su juicio, no era aquél el momento de hacer crítica literaria.

Hemos de concluir que Bielinski fue un crítico muy impregnado de teorías alemanas. Firmemente se atuvo a la doctrina central de las mismas: el arte es conocimiento concreto, sensible; la obra artística constituye un todo orgánico. Vio asimismo en el artista a un creador tan consciente como inconsciente, a imagen de la naturaleza. Y creyó que el arte es expresión de un pueblo y una época dadas; es producto "característico" de ese pueblo y esa época, y necesariamente tiene que

serlo. Al final de su vida Bielinski, sin embargo, sufrió un cambio, causado a no dudar por su creciente insatisfacción ante la situación rusa, y ello le llevó al radicalismo político. Acaso influyera también su crisis religiosa, con el consiguiente abandono de la antigua fe. Ese cambio guarda estrecho paralelismo con la evolución sufrida por muchos de sus contemporáneos, y especialmente por los Jóvenes Hegelianos. En ellos, lo mismo que en Bielinski, el "espíritu" de Hegel perdió su significado de fuerza que penetra en los misterios del universo para ser reemplazado por el "espíritu del tiempo", es decir, por la idea de que el espíritu humano es simplemente una expresión de la realidad histórica y social. Arnold Ruge proclamó dueño y señor de la historia al tiempo todopoderoso y elevó la historia —que extrañamente identificaba con la opinión pública— a las cúspides de lo absoluto [149]. De modo análogo, Bielinski hizo de la realidad su dios y se entregó sin reserva a la mística del tiempo, a la fe ciega en el progreso.

Cada vez con mayor fuerza este crítico propugnó el realismo artístico, o sea, la pintura de la vida social rusa con técnicas realistas, e incitó a la clara expresión del propósito social, con objeto de formar una opinión pública hostil al régimen. Al juzgar a Bielinski hemos de tener en cuenta, como ya señaló Chernishevski hace mucho tiempo, que en la Rusia de entonces la crítica literaria era vehículo ideológico donde se debatían cuestiones generales acerca de política, sociedad, moral, etc., cosa debida sobre todo a que la censura se mostraba menos severa con lo que era manifiesta reseña de libros. Bielinski fue un crítico general de la sociedad que aprovechaba la menor coyuntura para hablar de la emancipación de los siervos, las supersticiones y prejuicios del sistema ruso de castas, la dignidad del ser humano, la situación de la mujer y el problema de la nacionalidad. Con plena conciencia adulteró, pues, su crítica literaria, dando entrada en ella a cuestiones muy remotamente ligadas con el tema.

De ahí que sus trabajos suelan estar viciados por el estilo propio de las revistas del tiempo: descripciones difusas, reiteración, digresiones, citas a todo pasto, polémicas continuas con enemigos desapa-

recidos en la oscuridad desde entonces; explicaciones elementales destinadas a un público falto de educación e ilustración general. En suma, se trata de un superénfasis retórico dirigido a efectos inmediatos e impresionantes. En este aspecto Bielinski no sale favorecido si se le compara con un coetáneo suyo como Sainte-Beuve, que al contar con un público muy distinto podía permitirse el ser conciso, sutil, complejo, refinado. Por su estilo difuso y digresivo Bielinski se parece más a revisteros ingleses como De Quincey, Wilson o Macaulay. Pero tiene a su favor una solidez impresionante, un patético amor a la literatura y a los progresos sociales de su país, cualidades que no es fácil encontrar en Occidente. Considerando las circunstancias en que hubo de trabajar, las tentaciones a que estaba expuesto como figura pública, la violencia de su cambiante temperamento, es de admirar en él su firme apego a la esencia del arte (por lo menos en líneas generales), los altos modelos que aplicó y defendió, el vigor y agudeza de tantas críticas, la fuerza de caracterización.

Bielinski cumplió en su patria una función histórica muy importante: transmitir e incorporar las doctrinas del idealismo alemán a las tradiciones de la crítica rusa. Fue máxima autoridad para los críticos de los años cincuenta y sesenta, quienes, sin embargo, trataron de ignorar o de empequeñecer los rasgos idealistas de su maestro. Los críticos marxistas posteriores (Mijailovski y Plejanov tanto como Lenin) pudieron recurrir en ocasiones a Bielinski, pues en él encontraron la idea de que la literatura se desenvuelve automáticamente junto con la sociedad —o sea, la mística del tiempo—, idea que asimismo les llegó por conducto de Marx y de Engels, dado que estos tres autores tienen su fuente común en los alemanes. Bielinski supone en la crítica rusa un hito que aún hoy no ha perdido por completo su vigencia.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

I: CRÍTICA FRANCESA

A) Bibliografía

Ninguna historia de la crítica francesa resulta satisfactoria, pero tenemos los capítulos que le consagra George Saintsbury en el vol. III de *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., Edimburgo, 1900-1904), los breves apuntes de Ferdinand Brunetière, *L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours,* París, 1900, y de Philippe van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France,* París, 1946, así como el viejo libro de Alfred Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs* (4.ª ed., 2 vols., París, 1863), y la colección de ensayos de Irving Babbitt, *The Masters of Modern French Criticism,* Boston, 1912. Sobre estética es mediocre el libro de T. M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française: 1700-1900,* París, 1920.

Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes,* París, 1906; reimpreso en 1959.

H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle,* París, 1926; mediocre.

H. J. Hunt, *Le socialisme et le romantisme en France,* Oxford, 1935; excelente.

A. E. Carter, *The Idea of Decadence in French Literature, 1830-1900,* Toronto, Canadá, 1958.

Margaret Gilman, *The Idea of Poetry in France, from Houdar de la Motte to Baudelaire,* Cambridge, Mass., 1958; excelente.

Sobre la influencia alemana: André Monchoux, *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835,* París, 1953, con bibliografía.

Sobre Barante: *Sainte-Beuve,* en *Portraits contemporains* (1843), vol. IV. Georg Brandes en *Main Currents,* vol. I, dedica un capítulo a Barante.

Sobre Sismondi: Carlo Pellegrini, *Il Sismondi e la storia delle letterature dell'Europa meridionale,* Ginebra, 1926; Jean-R. de Salis, *Sismondi, 1773-*

1842: La Vie et l'œuvre d'un cosmopolite philosophe, París, 1932, y *Sismondi, 1773-1842: Lettres et documents inédits suivis d'une liste des sources et d'une bibliographie,* París, 1932; Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis,* vol. VI (1863).

Sobre Fauriel: J. B. Galley, *Claude Fauriel* (París, 1909), biográfico; Sainte-Beuve, *Portraits contemporains,* vol. IV (1845).

Sobre Ampère falta una buena monografía. Los mejores ensayos son: Sainte-Beuve, *Portraits littéraires,* II (1844), *Portraits contemporains,* III (1846), y *Nouveaux Lundis,* XIII (1868); Heinz Haufe, *J. J. Ampère (1800-64), ein Kritiker der Frühromantik,* Dresde, 1935.

Sobre Villemain: G. Vauthier, *Villemain 1790-1870* (París, 1913), biográfico; Sainte-Beuve, *Portraits contemporains,* II (1836), *Causeries du lundi,* I (1849), VI (1852); J. Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques,* París, 1888; Ernest George Atkin, *Villemain and French Classicism,* en *Studies by Members of the Department of Romance Languages* (de la Universidad de Wisconsin), (Madison, Wis., 1924), págs. 126-151.

Sobre Chasles: J. Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques,* París, 1888; E. Margaret Phillips, *Philarète Chasles, critique et historien de la littérature anglaise,* París, 1933; A. Levin, ed., *The Legacy of Philarète Chasles,* vol. I, *Selected Essays on Nineteenth Century French Literature* (Chapel Hill, N. C., 1957), comentario preliminar; faltan todavía dos vols.

Sobre Planche: Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis,* V, 67 ss.; *Causeries du lundi,* XI, 482; *Mes Poisons,* París, 1926, pág. 31; Maurice Regard, *L'adversaire des romantiques: Gustave Planche* (2 vols., París, 1955), libro exhaustivo, con bibliografía.

Sobre Saint-Marc Girardin: Laurence W. Wylie, *Saint-Marc Girardin Bourgeois,* Syracuse, N. Y., 1947; bibliografía. También Sainte-Beuve, *Causeries du lundi,* I (1849); Nisard en *Études de critique littéraire* (1858); y De Sanctis en *Saggi critici,* I (1856).

Sobre Nisard: E. Equey, *Désiré Nisard et son œuvre,* Berna, 1902; tesis, superficial. También Sainte-Beuve en *Portraits contemporains,* III (1836), y *Causeries du lundi,* XV (1867); Edmond Scherer en *Études,* I (1863); Barbey d'Aurevilly, *Les Critiques,* 1888; y Edward Dowden, en *New Studies in Literature,* Londres, 1895.

Sobre Vinet: E. Scherer, *Alexandre Vinet: Notice sur sa vie et ses écrits* (París, 1853), sin apenas crítica; Louis Molines, *Étude sur Alexandre Vinet, critique littéraire,* París, 1890; Ernest Seillière, *Christianisme et romantisme: Alexandre Vinet, historien de la pensée française,* París, 1925; Edwin Borschberg, *Alexandre Vinet als Literaturhistoriker,* Zurich, 1940. François Jost, *Alexandre Vinet, interprète de Pascal,* Lausana, 1950. Véase también Sainte-Beuve en *Portraits contemporains,* III (1837); *Portraits littéraires,* III (1847);

Scherer en *Études,* I (1863); Jean Bonnerot, *État présent des études sur Vinet,* en *Revue d'histoire littéraire de la France,* LVI (1956), 385-391. François Jost, *Alexandre Vinet en face de Blaise Pascal,* en *Essais de littérature comparée,* 2 vols., Friburgo, 1964, I, 169-200.

Sobre Magnin: no hay estudio moderno; Sainte-Beuve, en *Nouveaux Lundis,* V (1863), 440-478, y en *Portraits contemporains,* III (1843), 387-414.

Sobre Leroux (además de Hunt): Félix P. Thomas, *Pierre Leroux, sa vie, son œuvre, sa doctrine,* París, 1904; David Owen Evans, *Le socialisme romantique: Pierre Leroux et ses contemporains,* París, 1949.

Sobre Cousin: Frederic Will, *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought from Winckelmann to Victor Cousin,* Tubinga, 1958.

Sobre Gautier (además de Cassagne): reseña de Sainte-Beuve sobre *Les Grotesques,* en *Portraits contemporains,* V (1844), y observaciones en *Nouveaux Lundis,* VI (1863), esp. 295 ss.; Helen E. Patch, *The Dramatic Criticism of Théophile Gautier* (Bryn Mawr, Pa., 1922), enumera centenares de artículos. M. C. Spencer, *The Problem of Ghost-Writing in the Critical Work of Théophile Gautier,* en *Symposium,* XVII (1963), 101-113, merece ser tenido en cuenta. También René Jasinski, *Les années romantiques de Th. Gautier,* París, 1929; Georges Matoré, ed., *La préface de Mademoiselle de Maupin* (París, 1946), con útil introducción.

B) Notas

1 En *Législation primitive* (París, 1829), II, 223. "La littérature est l'expression de la société" (originalmente en *Mercure de France,* 1802). En un artículo titulado *Du style et de la littérature* (1806), en *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques* (3.ª ed., París, 1852), págs. 169-206, De Bonald desarrolla esta idea en forma paralela al dicho de Buffon ("le style est l'homme même"), diciendo que "Le style est l'expression de l'homme". De ahí se sigue que la literatura es respecto a la sociedad lo que el estilo respecto al hombre, y que cabe definir la literatura como "el estilo de la sociedad". Toda sociedad tiene su estilo como todo pueblo tiene su lengua. De Bonald define la sociedad como "la forma de constitución política y religiosa".

2 4.ª ed., 1824, pág. 38: "symptômes de la maladie générale"; pág. 214: "un esprit universel de la nation"; pág. 215: "Les livres n'ont pas seulement reçu l'influence du public; ils ont, pour ainsi dire, été écrits sous sa dictée."

3 *Ibid.,* pág. 5: "Devenue un organe de l'opinion, un élément de la constitution politique. Faute d'institutions regulières, la littérature en était une."

4 *Ibid.,* págs. 182, 184, 282.

5 Guizot escribió muchos artículos para *Le Publiciste.* Elogia a A. W. Schlegel por su sabiduría de la antigüedad y su concepto del destino (29 de

agosto de 1808). Para más detalles véase Charles H. Pouthas, *La Jeunesse de Guizot*, París, 1936, págs. 232-233. La *Vie des poètes français du siècle de Louis XIV* (París, 1813), fue reeditada por Guizot con el título de *Corneille et son temps*, París, 1852.

6 *Études sur Shakespeare*, en *Œuvres complètes de Shakespeare, Traduction de M. Guizot* (nueva ed., París, 1860), vol. I, 1: "La littérature n'échappe point aux révolutions de l'esprit humain; elle est contrainte de le suivre dans sa marche"; pág. 127: "Le système classique est né de la vie et des mœurs de son temps; ce temps est passé"; pág. 59: "Asile des mœurs comme des libertés germaines"; pág. 128: "Il sera large et libre, mais non sans principes et sans lois."

7 La *Histoire de la littérature ancienne et moderne* de F. Schlegel apareció en 1829, en traducción de William Duckett (1804-1863). Duckett fue compañero de estudios de Planche en el Collège de Bourbon y llegó a director de la *Chronique de Paris*. Véase M. Regard, *Planche*, I, 23, 29, 176, 193, 230. Cf. Marcel Françon, *Note Balzacienne: William Duckett*, en *Symposium*, XIII (1959), 102-105.

8 Para las opiniones de Sismondi sobre A. W. Schlegel véase *Lettres inédites de Sismondi, de Bonstetten... à la Comtesse d'Albany*, edic. S.-R. Taillandier, París, 1863, págs. 168, 278; Benjamin Constant, *Journal intime*, en *Œuvres complètes*, ed. Pléiade, pág. 310. Sobre Bouterwek véase Pellegrini, págs. 93 ss. Sismondi reconoce abiertamente sus deudas; véase *Littérature du Midi*, I, 13 n.

9 *De la littérature du Midi de l'Europe*, 4 vols., París, 1813; I, iii, 10; IV, 260-261, 562.

10 *Ibid.*, I, ii: "L'influence réciproque de l'histoire politique et religieuse des peuples sur leur littérature, et de leur littérature sur leur caractère."

11 *Ibid.*, IV, 557: "A reproduit la littérature classique des Grecs et des Romains." I, 343: "Elle demeure fort en arrière sous le rapport de la sensibilité, de l'enthousiasme, de la chaleur, de la profondeur et de la vérité des sentiments." IV, 557: "...ce mélange d'amour, de chevalerie et de religion."

12 *Ibid.*, II, 69: "La rêverie sans but est plus conforme à l'essence de la poésie, qui ne doit jamais être un moyen, mais qui est à elle-même son propre objet." Cf. I, 361, 382 ss.; II, 257-258, 434 ss.

13 *Ibid.*, III, 340 ss.; IV, 105 ss.

14 *Ibid.*, III, 99, 470-471: "Un traité fort obscur."

15 Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, edic. Daniel Muller, París, 1919, II, 260: "Sismondi est travaillé par deux systèmes opposés: admirera-t-il Racine ou Shakespeare? Dans ces perplexités, il ne nous dit pas de quel parti est son cœur; peut-être n'est-il d'aucun parti."

16 Véase Edmond Eggli y Pierre Martino, *Le débat romantique en France: 1813-1830*. Vol. I, 1813-1816 (París, 1933), págs. 43 ss.

17 *Chants*, I, xxv: "L'expression directe et vraie du caractère et de l'esprit national... qui vit... dans le peuple lui-même, et de toute la vie du peuple... À la fois et la véritable histoire nationale de la Grèce moderne,

et le tableau le plus fidèle des mœurs de ses habitants." Pág. ci: "Une continuation, une altération lente et graduelle de l'ancienne poésie, et spécialement de l'ancienne poésie populaire des Grecs." Pág. cxxvi: "C'est précisément ce défaut d'art ou cet emploi imparfait d'art, c'est cette espèce de contraste ou de disproportion entre la simplicité du moyen et la plénitude de l'effet, qui font le charme principal d'une telle composition... Elle participe... au caractère et au privilège des œuvres de la nature."

18 Véase Frédéric Ozanam, *M. Fauriel et son enseignement,* en *Œuvres complètes* (París, 1872), VIII, 107-168, esp. pág. 126; André Mazon, *Claude Fauriel et les poèmes prétendus anciens de Russie et de Bohême,* en *Revue des Études slaves,* XXI (1944), 121-144.

19 *Histoire de la poésie provençale* (París, 1846), I, v-vi: "Toutes les littératures... participent... à la marche générale par laquelle l'humanité s'élève progressivement d'une condition à une autre, de l'enfance à la jeunesse, de la jeunesse à la maturité." "...cette tendance générale se croise ou se combine toujours avec des tendances particulières ou secondaires... Le climat, le sol, l'état social, la croyance religieuse, les relations de commerce, les résultats des guerres et des conquêtes"... "...une physionomie locale, un caractère d'individualité."

20 *Ibid.,* I, 16-17, 26-27, 40, 44, 399; II, 144, 445 ss., sobre Wolfram; II, 371: "L'extension, la modification, le raffinement systématique d'une littérature antérieure, plus grossière, plus naturelle et plus populaire." II, 370: "Une hypothèse contraire à la marche ordinaire de l'esprit humain."

21 *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes,* edic. J. Mohl (2 vols., París, 1854), I, 373, 405. Pág. 463: "la plus froide, la plus factice et la plus fausse de toutes les formes poétiques". Pág. 461: "...un noble aveu de ses torts envers la mémoire de Béatrix". Págs. 430, 437, 489, 501, 534.

22 Renan, *Nouveaux cahiers de jeunesse,* París, 1907, págs. 293-294: "M. Fauriel a réellement créé en France la littérature comparée, et la science des origines littéraires, le point de vue d'envisager la littérature comme une science historique, bien supérieur sans doute à la fade critique littéraire et mesquine de La Harpe, Geoffroy, Petitot et même de Marmontel et Voltaire." Claude-Bernard Petitot (1772-1825) editó a Racine y Molière, así como un *Répertoire du Théâtre,* en 23 vols., etc., pero no fue crítico literario realmente.

23 *Littérature, Voyages et Poésies* (París, 1858), I, 173 (originalmente en *Globe,* 29 de abril, 20 de mayo de 1826): "Chacun de ces ouvrages correspond à quelque disposition de son âme ou de son esprit; il faut y chercher l'histoire des sentiments et des événements qui ont rempli son existence." Pág. 180: "Le point de vue historique... ne cherchant que Goethe dans ses œuvres."

24 En *Von Kunst und Altertum,* vols. V y VI. Véase *Werke,* J.-A. XXXVIII, 23-38. Ampère visitó a Goethe el 27 de abril de 1827 y comió tres veces con él, los días 3, 4 y 6 de mayo. Eckermann, 3 de mayo de 1827. Véase *Gespräche,* edic. Houben, págs. 497-498, 502.

25 *Littérature, Voyages,* págs. 204 ss., 220 ss., 225 ss., 257 ss., 311 s.

26 *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature* (2 vols., París, 1867), I, 1-50. Pág. 3: "C'est de l'histoire comparative des arts et de la littérature chez tous les peuples que doit sortir la philosophie de la littérature et des arts." Pág. 33: "C'est le temps où le véritable individu est la race, la tribu. Le poète est la voix de cet individu collectif et rien de plus." Pág. 42: "Cette critique est féconde... pleine de respect pour le génie et de sévérité pour l'erreur, admire volontiers et condamne avec indépendance."

27 *Nouveaux Lundis,* XIII, 224: "Je suis à certains égards un élève d'Ampère."

28 *Histoire littéraire de la France avant Charlemagne.* 2.ª ed., 2 vols., París, 1867, I, 4: "Plonger dans ces ténèbres créatrices... dans ce chaos fécond qui enfantera un monde." Pág. 14: "...à la voie romaine, au sol romain." Véase también *Les Renaissances,* en *Mélanges,* I, 437-467.

29 *Histoire littéraire,* II, 238: "Elle exprime souvent ce qui est caché... elle est une confidente qui nous révèle ce qu'on a pensé, ce qu'on a senti en secret, ce qui a été latent, comprimé; elle est comme ces échos qui répètent au loin des mots prononcés tout bas. Elle manifeste parfois non la domination d'un fait, mais une réaction contre ce fait. Elle exprime des désirs, des vœux, un certain idéal qui est au fond des âmes. De plus, elle n'est pas toujours la voix du moment même où elle se produit; elle est parfois le retentissement de ce qui a été, le dernier soupir de ce qui meurt, le premier cri de ce qui vivra."

30 Véase *Mélanges,* vol. I. A lo que parece, existen todavía muchas notas taquigráficas de las lecciones de Ampère, con las que se podría trazar la historia completa de la literatura francesa hasta el siglo XVIII.

31 *Rome et Dante,* París, 1848. Pág. iii: "Comparer l'art à la réalité qui l'a inspiré, et l'expliquer par elle." Pág. 213: "Il est bon de voir ce qu'il a vu, de vivre où il a vécu."

32 Brunetière, *Évolution,* págs. 195 ss. Chasles en *Mémoirs* (París, 1877), II, 171-175: "Le véritable initiateur... il a fondé l'histoire littéraire en France."

33 En *Discours et Mélanges littéraires,* 3.ª ed., 1825; *Études de littérature ancienne et étrangère,* nueva ed., París, 1877.

34 *Tableau de la littérature au XVIIIe siècle,* nueva ed., 4 vols., París, 1873. Véase I, 2.

35 *De la littérature en France durant les quinze années de la Restauration,* en *Choix d'études sur la littérature contemporaine,* París, 1857, pág. 336: "Un appendice de l'histoire sociale." Cf. pág. 321.

36 *Tableau,* I, 251: "La marque du temps, l'esprit de ces dernières années du règne de Louis XIV." I, iv: "Le contre-coup du génie français au dehors, dans plusieurs productions célèbres d'Angleterre et d'Italie." I, 2: "Nous montrerons par un tableau comparé ce que l'esprit français avait reçu des littératures étrangères, et ce qu'il leur rendit." I, 19: "Le feu croisé."

[37] *Tableau de la littérature au moyen âge* (nueva ed., 2 vols., 1875), I, 32: "Nous aimons tout ce qui est beau, ingénieux, nouveau, n'importe quelle soit l'école. Nous croyons même qu'il ne faut vouloir être d'aucune école, pas même de celle du génie." I, 103; 31: "Son type le plus expressif et le plus heureux." I, 314: "Le monument le plus complet de l'imagination et des croyances d'un peuple." I, 316-318, 218: "Quand on peut discuter, avec une justesse d'érudit, ce qui convient à chaque époque, on n'est pas soi-même sous la séduction de ses propres paroles; on n'est pas trompé, on ne trompe pas." II, 203: "Quel que soit l'heureux génie d'un écrivain de ce vieux temps, il reste toujours quelque chose de gothique et d'étrange." II, 209: "la vraie poésie... elle ne fut jamais contemporaine que du bon goût." II, 245: "...subtilement naturelle, laborieusement téméraire... un dégoût savant."

[38] *Études de littérature ancienne et étrangère,* pág. 274: "C'est aux Anglais qu'appartient Shakespeare, et qu'il doit rester." *Tableau de la littérature au XVIIIe siècle,* III, 308: "Voilà Shakespeare éminemment classique; il se rencontre avec Euripide."

[39] En *Choix d'études sur la littérature contemporaine,* París, 1857.

[40] *Études sur l'antiquité,* París, 1847; *Études sur le XVIIIe siècle en Angleterre,* 2 vols., 1846; *Études sur la littérature et les mœurs de l'Angleterre au XIXe siècle,* 1850; *Études sur Shakespeare, Marie Stuart et l'Arétin,* 1852; *Études sur la littérature et les mœurs des Anglo-Américains au XIXe siècle,* 1851; *Études sur l'Allemagne ancienne et moderne,* 2 vols., 1854; *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie,* 1847.

[41] *Études sur l'antiquité,* pág. 9: "Bayle le protestant touche à Montaigne le catholique; le gibelin Dante, aux servants d'amours provençaux; Molière donne la main à Térence." Según *De l'esprit et de la critique littéraire* (1834), en *The Legacy of Philarète Chasles,* edic. A. Levin, Chapel Hill, 1957. Pág. 5: "Un labyrinthe sans lumière."

[42] *Études sur l'Allemagne,* II, xii-xiii: "L'harmonie des variétés dans les œuvres de l'esprit; le *Welt-Literatur* dont parlait Goethe; c'est-à-dire la conciliation des points de vue opposés." *Études sur l'antiquité,* pág. 11.

[43] *De l'esprit,* en *Legacy,* pág. 3: "La seule contrée où la Critique a reposé sur de larges bases, où le génie des nationalités ait été compté pour quelque chose, où l'on ait compris l'immense variété de la nature humaine et l'influence de cette variété sur les arts, où l'on ait accepté la pensée de chaque peuple soumise à toutes ses modifications politiques et sociales, et admiré tour à tour les mille formes que le *beau* et l'*idéal* peuvent revêtir dans leur passage à travers l'histoire."

[44] *Études sur le XVIIIe siècle en Angleterre.* 2 vols., París, 1846. II, 279: "Le premier des critiques modernes... qui a pénétré le plus avant dans l'étude de la vieille langue et des auteurs anglais du XVIe siècle." *Journal des Débats,* 14 de septiembre de 1836, citado por Phillips, pág. 127: "L'esprit le plus vaste serait celui qui concilierait tout."

[45] En *Revue de Paris,* 1830, reimpreso en *Legacy,* págs. 29-38: "Les

ressorts employés jusqu'ici par elle, il les a violemment comprimés; il ne l'a point changée, il l'a multipliée par elle-même."

46 En *Journal des Débats*, 24 de agosto de 1850, en *Legacy*, pág. 156.

47 *Études sur l'antiquité, Euripide et Racine*, págs. 245-268.

48 *L'Angleterre au XVIe siècle*, París, 1879, págs. 146-147: "Un poète sceptique, observateur calme et souvent cruel, frère de Montaigne, ému d'une pitié un peu ironique pour les hommes."

49 *Études sur Jean Paul*, en *Caractères et paysages*, París, 1833, páginas 43-128. *Études sur l'Allemagne: ancienne et moderne* (París, 1854), contiene largos extractos de *Siebenkäs*, *Schmelzle* y una buena caracterización de su estilo (págs. 302-307).—Sobre Heine, véase *Études sur l'Allemagne* (vol. II, 1861), págs. 265-280.—Sobre Melville, *Études sur la littérature et les mœurs des Anglo-Américains au XIXe siècle*, París, 1851, págs. 185-235.—*Hoelderlin: le fou de la révolution*, en *Études sur l'Allemagne* (vol. II, 1861), págs. 355-362.

50 *Mémoires*, 2 vols., París, 1876-1877, II, 251: "La plus profonde foi dans la causalité."—Reseña de la *Histoire de la littérature anglaise* de Taine, en *Journal des Débats*, 28 de abril de 1867, en *Legacy*, pág. 220: "Cette essence de l'âme est la liberté et la liberté, c'est la vie."

51 *Mémoires*, vol. II, 250: "...traître par principe." "Le Don Juan fascinateur du harem intellectuel."

52 *Portraits littéraires*, 3.ª ed., 2 vols., París, 1853. I, 157-159: "L'étonnement." "La pierre et l'étoffe sont les principaux, je devrais dire les seuls acteurs de ce livre." *Nouveaux portraits littéraires*, 2 vols., París, 1854. I, 274, 285: "Un puéril entassement de scènes impossibles... un acte de folie."

53 *Portraits littéraires*, II, 173: "...se réfugier derrière Shakspeare et Milton pour respirer plus à l'aise l'odeur de l'encens qu'il a lui-même allumé."

54 *De la critique française*, en *Portraits littéraires*, II, 301-324.

55 *Nouveaux portraits*, I, 401: "J'admets la sincérité dans le blâme comme dans la louange, et je vois tout simplement, dans cette mobilité de jugement, une maladie morale."

56 Sobre los artículos de tema inglés y el plagio, véase Michiels, *op. cit.*, II, 348 ss. y Regard, I, 90 ss.

57 Véase *Portraits littéraires*, I, 1-32, 33-57, 61-72.

58 *Cours de littérature dramatique* (nueva ed., 5 vols., París, s. f.), I, 17: "Chaque sentiment a son histoire; et cette histoire est curieuse, parce qu'elle est, pour ainsi dire, un abrégé de l'histoire de l'humanité. Quoique les sentiments du cœur humain ne changent pas, cependant ils ressentent aussi l'effet des révolutions religieuses et politiques qui se font dans le monde."

59 *Ibid.*, I, 79 ss., 120 ss., 143 ss., 187 ss., esp. 164-165.

60 Véase Wiley, *Saint-Marc Girardin*; y Sainte-Beuve, en *CL*, I (1849), ya en la primera charla. De Sanctis, en dos artículos, *Saint-Marc Girardin* y *Triboulet*, en *Saggi critici*, vol. I.

61 Reimpreso en *Études de critique littéraire,* París, 1858, y en *Essais sur l'école romantique,* París, 1891.

62 La primera edición es muy rara. Las siguientes (1848, etc.) suavizan mucho los pasajes polémicos.

63 *Études,* 4.ª ed., París, 1878. Esp. "Conclusion", II, 381 ss. y, sobre tres tipos de poetas, II, 366.

64 *Essais sur l'école romantique,* págs. 235-236: "Langue, qui pour vouloir tout peindre, substitue des images aux réalités, des couleurs aux pensées; langue bariolée, éblouissante, qu'on voit avec les yeux du corps; une palette versée sur une toile, mais non pas un tableau."

65 *La critique dans M. Saint-Marc Girardin,* en *Études de critique littéraire,* págs. 148-149.—*Histoire de la littérature française,* 17.ª ed., 4 vols., París, s. f., IV, 540: "Chacun à son goût... Une science exacte."

66 *Ibid.,* III, 210: "C'est cette ressemblance nécessaire des styles, dans la différence des sujets ou du génie particulier des grands écrivains, qui fait la beauté de notre littérature: c'est l'unité de la langue dans la diversité des écrits. Je défierais le critique le plus exercé, s'il ne sait pas l'endroit de mémoire, de reconnaître à qui appartient une pensée exprimée en perfection."

67 *Ibid.,* IV, 128 ss., 160 ss., 321 ss., 415 ss. "Pertes", "gains."

68 *Ibid.,* I, 361 ss. III, 70 ss. Cf. *Essais sur l'école romantique,* pág. 136, para un pasaje temprano (1831) sobre la función del artista.

69 En *Chrestomathie française,* Lausana, 1870, vol. III, el preliminar *Discours sur la littérature française* alude a los dos Schlegel; p. ej., pág. 21 n., y a Bouterwek, pág. 23 n.; cita a Jean Paul, págs. 24 n., 95 n.; a Goethe, págs. 27 n., 32 n., 62 n.; a Friedrich Schlegel y sus opiniones sobre Bossuet, Racine y Rousseau, págs. 37 n., 50 n., siempre en alemán. Sobre Goethe, *Études sur la littérature française au XIXe siècle,* 3 vols., Lausana, 1911, I, 154.

70 *Ibid.,* I, 153, 379.

71 *Ibid.,* II, 296: "Sa vocation n'est pas de savoir, mais de voir. Sa faculté à lui, c'est l'intuition."

72 *Des Pensées de Pascal,* París, 1843, fue el informe que hizo época sobre el manuscrito de *Pensées.* La reseña de Vinet, en *Études sur Blaise Pascal,* Lausana, 1936, págs. 68-114.

73 *Études,* II, 119: "La reproduction incessamment nouvelle et surprenante d'un mystère qui ne change point." "...la révélation la plus complète et la plus profonde que l'homme puisse recevoir".

74 *Ibid.,* II, 3-5.

75 *Ibid.,* III, 356-357: "La poésie, en général, ne définit pas les objets: elle les montre, elle leur donne une forme... Ce que nous demandons au poète, ce n'est pas l'idée d'un objet, c'est cet objet lui-même, concret, complex, vivant."

76 *Études,* II, 75: "La poésie ne vivra jamais d'idées pures et de généralités... le lecteur y cherchera toujours un individu, afin de s'y trouver soi-même."

77 *Ibid.*, III, 14: "Au fond de l'âme... C'est du dedans, non du dehors, qu'elles colorent la diction; ce n'est pas un fard, c'est un incarnat."

78 *Ibid.*, I, 446: "La poésie matérialisait tout."

79 *Ibid.*, II, 263: "Les fables d'Orphée et d'Amphion sont la vérité même: elles nous reportent au point de jonction du bon et du beau, du réel et de l'idéal, et, l'on pourrait dire, à la vraie raison de la poésie."

80 *Ibid.*, I, 322: "Tout ce qui est assemblé du dehors... tout ce qui, au lieu de croître comme une plante, a été construit comme un édifice, ne peut avoir, poétiquement, aucune vérité."

81 *Ibid.*, II, 193: "Il se souvient encore d'une première vision, il se souviendra un jour de s'être souvenu."

82 *Les Origines du théâtre moderne*, París, 1838, págs. xi-xii, xxvii-xxviii: "C'est rétablir un des anneaux brisés de la perfectibilité humaine."

83 Además de la edición de Hroswitha y el libro sobre las marionetas, hay una larga serie de artículos acerca del teatro francés antiguo en el *Journal des Savants*, 1846-1858, que culmina con el estudio de *Patelin* (1855-1856).

84 En 1827. Reimpreso según *Le Globe* en el vol. II de *Causeries et Méditations historiques et littéraires*, 2 vols., París, 1843.

85 *Causeries*, vol. I. *Qu'est-ce que l'esthétique, et qu'est-ce qu'une poétique* (págs. 61-88), y particularmente *Ahasvérus, mystère, par Edgar Quinet, et de la nature du génie poétique* (págs. 89-158). También en Edgar Quinet, *Œuvres complètes* (1858), VII, esp. pág. 94.

86 *Origines*, págs. 2-3: "Non d'après les différences artificielles de la forme, mais d'après la nature des cordes intérieures que chacun d'eux fait vibrer dans le cerveau du poète et dans l'âme des auditeurs."

87 *Causeries*, I, 93: "Sa vocation est de déchiffrer les grands caractères que le doigt de l'Éternel a imprimés sur toutes choses, et de traduire en vibrations poétiques la secrète musique que le monde exhale du sein de tous les éléments et de toutes les créatures."

88 *Ibid.*, I, 313: "La poésie, qu'on peut appeler la demiscience et mieux peut-être la prescience, fait jaillir à travers le rayonnement de ses symboles et l'éclair de ses métaphores une foule de vérités anticipées dont la science trouvera plus tard la démonstration." "Toute expression vraiment poétique est la révélation d'un nouveau rapport découvert entre le monde physique et le monde moral."

89 *Ibid.*, I, 219: "Il doit nous ouvrir, à tous moments, la perspective de l'infini."

90 *Ibid.*, I, 141-142, 144-145, 153-156, 157: "Celle-ci ne reflète pas seulement les images ou les sensations reçues; elle en crée qui sont à elle, c'est-à-dire que des rapports qu'elle découvre entre deux images ou entre deux idées, elle tire une troisième image ou une troisième idée, expression de ce rapport, et qui est son propre ouvrage. C'est en ce sens que la poésie est créatrice."

91 *Ibid.*, I, 313: "S'ensuit-il que l'initiative sociale et religieuse appartienne de nos jours aux poètes, et qu'ils doivent aborder de front les

problèmes métaphysiques et sociaux?" Pág. 315: "Il y a plus d'invention, plus de création, plus d'originalité réelles dans quelques pages écrites sous la dictée du cœur et de l'imagination, que dans les vagues lieux communs d'avenir dont le poète a cru devoir trop souvent... masquer le vide de sa pensée."

92 Véase Hunt, pág. 11, y Marguerite Thibert, *Le rôle social de l'art d'après les saint-simoniens,* París, 1927.

93 Hunt, pág. 35: "L'artiste seul... par la puissance de cette sympathie qui lui fait embrasser Dieu et la société, est digne de diriger l'humanité."

94 Hunt, pág. 71: "L'artiste est le *verbe* du Prêtre."

95 En *Le Globe,* 29 de marzo y 8 de abril de 1829. Reimpreso en *Œuvres complètes,* París, 1851, vol. I, 324, con el título *De la poésie du style.* "...des expressions vagues et indéterminées à l'expression propre, des métaphores et des allégories à des comparaisons d'idées." "Parler par symboles, allégoriser" "...la grande innovation, en fait de style, depuis cinquante ans."

96 *Revue Encyclopédique,* vol. LII, octubre 1831. *Aux Philosophes. De la poésie de notre époque.* Págs. 407-408: "La poésie est cette aile mystérieuse qui plane à volonté dans le monde entier de l'âme, dans cette sphère infinie dont une partie est couleurs, une autre sons, une autre mouvement, une autre jugement, etc. mais qui toutes vibrent en même temps suivant certaines lois, en sorte qu'une vibration dans une région communique à une autre région, et que le privilège de l'art est de sentir et d'exprimer ces rapports, profondément cachés dans l'unité même de la vie. Car de ces vibrations harmoniques des diverses régions de l'âme il résulte un *accord,* et cet accord c'est la vie; et quand cet accord est exprimé, c'est l'art; or, cet accord exprimé, c'est le symbole; et la forme de son expression, c'est le rhythme, qui participe lui-même du symbole: voilà pourquoi l'art est l'expression de la vie, le retentissement de vie, et la vie elle-même."

97 *Allégorie,* en *Encyclopédie nouvelle, ou Dictionnaire philosophique,* París, 1835-1841, I, 527: "Métaphore, symbole, mythe, ne sont que des allégories à divers degrés."

98 De *Le Globe,* como arriba, nota 95. *Œuvres,* I, 330-331: "Une forme intermédiaire entre la comparaison et l'allégorie proprement dites, plus rapide que la comparaison et moins obscure que l'allégorie. C'est un véritable emblème... la métaphore d'une idée."

99 *Revue encyclopédique,* pág. 647: "Le fond noir et profond du cœur humain dans notre époque."

100 *Considérations sur Werther et en général sur la poésie de notre époque,* en *Werther par Goethe,* París, 1845. Pág. 24: "Symbole du chaos où nous agitons, et d'où sortira un monde." Págs. 289, 41. Pág. 45: "Le salut de la destinée individuelle lié à celui de la destinée universelle."

101 Paulin Limayrac, *La poésie symboliste et socialiste,* en *Revue des Deux Mondes,* nueva serie, XIV (1844), 682: "La poésie symboliste n'a

pas d'avenir en France, et le socialisme, en l'accaparant, lui a porté un rude coup."

102 Sainte-Beuve, *Correspondance générale,* VII, 143-144, carta a Hortense Allart, octubre de 1847: "Un dieu et un révélateur." Cf. *Les Cahiers* (París, 1876), pág. 105: "Il est devenu dieu, et je suis devenu bibliothécaire."

103 Contra lo que se suele creer, tanto el régimen revolucionario y napoleónico como el de la restauración borbónica se propusieron dirigir la literatura a su modo, y no se contentaron con la simple fiscalización y censura. La teoría fue debida a De Bonald. Véase, p. ej., Sainte-Beuve, *Causeries du lundi,* IV, 428 ss., y B. Munteano, *Une Théorie de la littérature dirigée sous la révolution et l'empire,* en *Actes du quatrième congrès international d'histoire littéraire moderne,* París, 1948, págs. 191-203.

104 *La Préface de Mademoiselle de Maupin,* edic. G. Matoré, París, 1946, págs. 16-17, 25, 26, 30, 31: "A quoi sert la beauté des femmes? Pourvu qu'une femme soit... en état de recevoir l'homme et de faire des enfants, elle sera toujours assez bonne pour des économistes. A quoi bon la musique? à quoi bon la peinture?... Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien: tout ce qui est utile est laid." Pág. 32: "Je renoncerai très joyeusement à mes droits de Français et de citoyen, pour voir un tableau authentique de Raphaël, ou une belle femme nue." Pág. 35: "A-t-on inventé un seul péché capital de plus?"

105 B. Constant, *Journaux intimes,* 11 de febrero de 1804. *Œuvres,* ed. Pléiade, pág. 266: "L'art pour l'art, et sans but." Robinson había escrito artículos sobre Kant para un oscuro periódico, *The Monthly Register.* He descrito el manuscrito inédito del último artículo sobre la estética kantiana (trabajo que yo mismo descubrí) en mi *Kant in England,* Princeton, 1931, págs. 157-158.

106 *Cours de philosophie professé à la Faculté des Lettres pendant l'année 1818 par M. V. Cousin,* París, 1836, pág. 224: "Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art."

107 *Cours d'esthétique,* edic. Ph. Damiron, París, 1843, págs. 24 ss. Quatrième leçon: *Différence de l'utile et du beau.*

108 *Cours,* pág. 298: "Engagé sous les formes sensibles."

109 *L'Artiste,* 14 de diciembre de 1856. Pág. 4: "La concupiscence des yeux, *concupiscentia oculorum* —ce péché est notre péché."

110 Prólogo a *Albertus* (1832). *Poésies complètes,* edic. R. Jasinski, París, 1932, I, 81-82: "L'art, c'est la liberté, le luxe, l'efflorescence, c'est l'épanouissement de l'âme dans l'oisiveté."

111 *La Divine Epopée, par Alexandre Soumet,* en *Revue des Deux Mondes,* 4.ª ser., XXVI (abril 1841), 121: "Le soin exquis de l'exécution. Le mot poète veut dire littéralement *faiseur*; tout ce qui n'est bien fait n'existe pas." Pág. 126: "Le vers est une matière étincelante et dure comme le marbre de Carrara."

112 *Les Grotesques,* nueva ed., París, 1904. Pág. 267: "L'air aussi est

de pierre... les petits ruisseaux qui tombent des rochers ont l'air de stalactites plutôt que d'eaux molles et pénétrables, le feuillage des arbres semble fait avec du fer blanc."

113 *Ibid.*, págs. 336, 105. Pág. 154: "L'école des versificateurs-grammairiens." Pág. 156: "Esprit juste, mais étroit, critique passionné et ignorant." Pág. 261: "Une clarté de verre, une limpidité d'eau filtrée, une exactitude géométrique." Pág. 98: "Un véritable grand poète... qui a commencé le mouvement romantique." Pág. 122: "Il n'a pas l'élévation et la mélancolie de Théophile."

114 *Histoire du romantisme suivie... d'une étude sur la poésie française 1830-1868*, París, 1929, págs. 82, 61 ss., 115 ss.

115 *Fusains et eaux-fortes*, París, 1907. Pág. 306: "Maturité complète, la civilisation extrême, le couronnement des choses." "Un frisson nouveau."

116 *Histoire du romantisme*. Pág. 300: "Sur les confins extrêmes du romantisme..." Pág. 301: "...manque d'ingénuité et de candeur." Págs. 305-306. Pág. 301: "Le poète n'a aucune indulgence pour les vices, les dépravations et les monstruosités qu'il retrace avec le sang-froid d'un peintre de musée anatomique. Il les renie comme des infractions au rhythme universel; car, en dépit de ces excentricités, il aime l'ordre et la *norme*. Impitoyable pour les autres, il se juge non moins sévérement lui-même."

117 *Portraits et souvenirs littéraires*, París, 1892. Pág. 167: "Naturellement maniéré." Págs. 172, 183-184, 206.

II: SAINTE-BEUVE

A) Bibliografía

Cito los escritos de Sainte-Beuve por las viejas ediciones, muchas veces reimpresas, y utilizando las siguientes abreviaturas: *Premiers Lundis*, 3 vols., París, 1874-1876 (= *Pre Lu*); *Portraits littéraires*, 3 vols., París, 1862-1864 (= *Po Li*); *Portraits contemporains*, 5 vols., París, 1869-1871 (= *PC*); *Portraits de femmes*, París, 1879 (= *PF*); *Port Royal*, 7 vols., París, 1867-1871 (= *Po Ro*); para *Chateaubriand et son groupe littéraire*, 2 vols., París, 1861, me valgo de la edic. anotada de Maurice Allem, 1949 (= *Cha*); *Causeries du lundi*, 16 vols., París, 1857-1872 (= *CL*); *Nouveaux Lundis*, 13 vols., París, 1863-1870 (= *NL*); *Étude sur Virgile*, París, 1870; *Chroniques parisiennes*, edic. J. Troubat, París, 1876; *Les Cahiers*, edic. J. Troubat, París, 1876; *Mes poisons, Cahiers intimes*, edic. V. Guiraud, París, 1926. Parte del texto original de las lecciones de Lausana se publicó con el título de *Port Royal: Le cours de Lausanne*, edic. Jean Pommier, París, 1937. Las cartas de Sainte-Beuve hasta 1864 inclusive, en *Correspondance générale*, edic. Jean Bonnerot, 13 vols., París, 1935-1963.

En punto a bibliografía, la más valiosa es la de Jean Bonnerot, *Bibliographie de l'œuvre de Sainte-Beuve,* 3 partes en 4 vols., París, 1937-1952. El vol. III, en dos partes, contiene una lista cronológica de todas sus obras y la enumeración de sus lecturas.

De biografías, la mejor es la de André Billy, *Sainte-Beuve, sa vie et son temps,* 2 vols., París, 1952. Más breves son las de Maurice Allem, *Portrait de Sainte-Beuve,* París, 1954, y Harold Nicolson, *Sainte-Beuve,* Londres, 1957, ambas tributarias de Billy. Se atiene a los hechos Lewis Freeman Mott, *Sainte-Beuve,* Nueva York, 1925.

Gustave Michaut, *Sainte-Beuve avant les Lundis,* París, 1903, estudia muy descriptivamente los primeros escritos de Sainte-Beuve. A. G. Lehmann, *Sainte-Beuve. A Portrait of the Critic: 1804-1842,* Oxford, 1962, traza una excelente biografía intelectual. Carlo Bo, *Delle immagini giovanili di Sainte-Beuve,* Florencia, 1938, aporta poca cosa.

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve,* París, 1954 (escrito en 1908-1910); curioso libro.

Lander MacClintock, *Sainte-Beuve's Critical Theory and Practice after 1849,* Chicago, 1920; útil tesis. William Frederick Giese, *Sainte-Beuve. A Literary Portrait,* Madison, Wisc., 1931, describe con entusiasmo sus ideas.

Maxime Leroy, *La pensée de Sainte-Beuve,* París, 1940, se ocupa de religión y política, sin apenas rozar la crítica literaria. Gustave Michaut, *Études sur Sainte-Beuve,* París, 1905, toca puntos muy especiales: relación con Michiels, Chateaubriand, etc. André Bellessort, *Sainte-Beuve et le XIXe siècle,* París, 1927, es un buen estudio general, algo popular en su orientación.

En cuanto a artículos, he aquí los que juzgo más importantes o útiles:

Irving Babbitt, en *Masters of French Criticism,* Boston, 1912, págs. 97-188, sigue siendo el mejor ensayo en lengua inglesa.

Gabriel Brunet, *Regard sur Sainte-Beuve,* en *Évocations littéraires,* París, 1930, págs. 183-248; fuertemente crítico.

W. H. Frohock, *The Critic and the Cult of Art: Sainte-Beuve and the Esthetic Movement,* en *Romanic Review,* XXXII (1941), 379-388. Cf. Edna Fredrick, *The Critic and the Cult of Art: Further Observations, ibid.,* XXXIII (1942), 385-387.

Remy de Gourmont, *Sainte-Beuve, créateur de valeurs,* en *Promenades philosophiques,* 9.ª ed., París, 1913, págs. 33-44; publicado primeramente en 1904.

Jean Hytier, *Balzac et Sainte-Beuve: une haine littéraire,* en *Revista de estudios franceses,* VI (1951), 47-88.

A. G. Lehmann, *Sainte-Beuve, critique de la littérature anglaise,* en *Revue de littérature comparée,* XVIII (1954), 419-439.

Henri Peyre, observaciones muy desfavorables en *Writers and Their Critics*, Ithaca, N. Y., 1944; índice.

E. M. Phillips, *The Present State of Sainte-Beuve Studies*, en *French Studies*, V (1951), 101-125, con muchas más referencias.

Martin Turnell, *Literary Criticism in France, Sainte-Beuve*, en *Scrutiny*, VIII (1939), 177-182; reimpreso en R. W. Stallman, *Critiques and Essays in Criticism*, Nueva York, 1949, págs. 421-434.

Carl A. Viggiani, *Sainte-Beuve (1824-1830), Critic and Creator*, en *Romanic Review*, XLIV (1953), 263-272.

Émile Zola, *Sainte-Beuve*, en *Documents littéraires, Œuvres complètes*, edic. Maurice Le Blond, París, 1928, págs. 209-254; publicado por primera vez en 1881.

B) Notas

1 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, París, 1954. Pág. 142: "Ce monde unique, fermé, sans communication avec le dehors qu'est l'âme du poète..." Pág. 143: "L'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde... le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres."

2 *Reperusals and Recollections*, Londres, 1936, pág. 30.

3 *NL*, III, 13-16: "Tel arbre, tel fruit." "Familles d'esprits."

4 *Ibid.*, pág. 32: "Haines de race." "Comment voulez-vous obliger Boileau à goûter Quinault; et Fontenelle à estimer grandement Boileau? et Joseph de Maistre ou Montalembert à aimer Voltaire?"

5 *CL*, III, 51-52.

6 *NL*, III, 17: "J'entrevois des liens, des rapports, et un esprit plus étendu, plus lumineux, et resté fin dans le détail, pourra découvrir un jour les grandes divisions naturelles qui répondent aux familles d'esprits."

7 *Po Ro*, I, 55.

8 *NL*, IX, 70-71: "...il y aura toujours une certaine partie inexpliquée, inexplicable, celle en quoi consiste le don individuel du génie... on aura toujours une place très suffisante... où loger ce principal ressort, ce moteur inconnu, le centre et le foyer de l'inspiration supérieure ou de la volonté, la monade inexprimable."

9 *NL*, VIII, 66 ss., esp. 70, 86, 88, 93. Pág. 86: "...il n'est qu'une âme, une forme particulière d'esprit pour faire tel ou tel chef-d'œuvre." Pág. 88: "...un dernier point et comme une dernière citadelle irréductible." Pág. 93: "Non, le poète n'est pas une chose si simple, ce n'est pas une résultante ni même un simple foyer réflecteur; il a son miroir à lui, sa *monade* individuelle unique."

10 *NL*, III, 18 ss. Cf. *Cahiers*, pág. 70.

11 *NL*, VIII, 71.

12 *NL*, III, 28: "Que pensait-il en religion? Comment était-il affecté

du spectacle de la nature? Comment se comportait-il sur l'article des femmes? Était-il riche, était-il pauvre? Quelle était sa manière journalière de vivre?... Enfin, quel était son vice ou son faible?"

13 *NL*, I, 213: "Était-elle jolie? A-t-elle aimé? Quel a été le motif déterminant de sa conversion?"

14 *NL*, III, 18: "Un bon naturaliste dans ce champ si vaste des esprits."

15 *NL*, VI, 400: "Le libre examen, qui n'épargne pas même les religions et les dieux, ne saurait être interdit à l'égard des poètes."

16 *NL*, VI, 419: "...ce besoin... de regarder dedans et derrière les cœurs..."

17 *Cha*, I, 95: "le monarque qu'il était *un homme*."

18 *PC*, I, 136: "...un petit appendice à l'appui de La Rochefoucauld..."

19 *NL*, VI, 400: "...de s'imposer ainsi tout sculpté, façonné de ses propres mains..."

20 *Cha*, I, 83-84, 201 n.: "Quel arrangement et quelle pose jusque dans la mort!" II, 58.

21 *NL*, II, 17: "...il faut faire les portraits le plus ressemblants possible, le plus étudiés et réellement vivants, y mettre les verrues, les signes au visage, tout ce qui caractérise une physionomie au naturel, et faire partout sentir le nu et les chairs sous les draperies, sous le pli même et le faste du manteau."

22 Carta a Ernest Bersot, 9 de mayo de 1863: "Glisser le scalpel et indiquer le défaut de la cuirasse? de montre les points de suture entre le talent et l'âme?..." "l'âme la plus sordide, le plus méchant singe qui existe." En *Correspondance*, 2 vols., París, 1877-1878, I, 316.

23 *Po Li*, II, 116, 115, 118.

24 *Mes Poisons*, pág. 49: "'C'est un homme, me disait M. Molé, qui calcule tout ce qu'il dit, jusques au *bonjour*.' Et il était comme cela dès l'âge de seize ans; mais moi, je croyais d'abord à ses paroles. —Je ne crois pas qu'il y ait d'homme à qui il coûte moins de mentir."

25 *NL*, V, 253: "...le siècle du charlatanisme littéraire, humanitaire, éclectique, néo-catholique et autre..."

26 *NL*, X, 149: "...sa lyre et son âme, sa vie et son œuvre sont une même chose."

27 *Po Li*, I, 30: "...les biographes s'étaient imaginé, je ne sais pourquoi, que l'histoire d'un écrivain était tout entière dans ses écrits, et leur critique superficielle ne poussait pas jusqu'à l'homme au fond du poète."

28 *Pre Lu*, II, 298-299: "L'écrivain est toujours assez facile à juger, mais l'homme ne l'est pas également." "...qu'un homme est difficile à connaitre... Dès qu'on cherche l'homme dans l'écrivain, le lien du moral au talent, on ne saurait étudier de trop près, de trop bonne heure, tandis et à mesure que l'objet vit."

29 *Pensées*, XX, después de *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, pág. 141: "L'artiste, comme s'il était doué d'un sens à part, s'occupe paisiblement à sentir sous ce monde apparent l'autre monde tout intérieur qu'ignorent la plupart... Il assiste au jeu invisible des forces, et sympathise

avec elles comme avec des âmes; il a reçu en naissant la clef des symboles et l'intelligence des figures."

30 *NL,* IV, 363: "L'art aussi est un monde... Le philosophe, le moraliste, le sage, le chrétien y peuvent profiter: le poète qui, par ses conceptions puissantes, fait rivalité au monde et dont le secret est de le réfléchir dans un miroir magique immense, se sent déconcerté, découragé; il s'arrête de désespoir à mi-chemin, s'il y a trouvé son calvaire."

31 *Cha,* I, 135: "La vraie raison peut-être pour laquelle on n'a jamais tiré ce masque de Chateaubriand, c'est que lui-même avait sa sincérité et qu'il n'a jamais trop dissimulé que ce fût un masque —un masque noble."

32 *Ibid.,* 148: "Sa sincérité, je ne dis pas de fidèle (cet ordre supérieur et intime nous échappe), mais sa sincérité d'artiste et d'écrivain."

33 *NL,* VI, 338: "La nature à travers un léger travestissement... 'Le masque nous a rendus vrais.' "

34 *CL,* XIII, 277: "homme d'esprit, sagace, fin, perçant et excitant."

35 *NL,* III, 110-111. "...je ne puis en mon âme et conscience consentir à un tel jugement, et je ne pense pas qu'aucun de ceux qui ont connu le personnage y souscrive... Je conçois qu'un homme qui laisse des ouvrages achevés, des monuments peu accueillis d'abord et peu compris de ses contemporains... soit proclamé homme de génie sur sa tombe, tandis qu'il ne passait de son vivant que pour un original distingué."

36 *Pre Lu,* II, 299-300: "...les hommes, les œuvres secondaires m'intéressent singulièrement en bien des circonstances. C'est pour moi véritablement affaire d'équité".

37 *Tableau,* París, 1876, I, 149, 256. Estudio completo de las diferencias que separan a ambas versiones en G. Michaut, *Études sur Sainte-Beuve,* París, 1905.

38 Por ej., *Tableau,* I, 106, 134; sobre Hardy, pág. 402.

39 Cf. *Po Ro,* III, 94, 323, 326-327, 343.

40 *Po Ro,* VI, 245: "un investigateur, un observateur sincère, attentif et scrupuleux... de voir les choses et les hommes comme ils sont, et de les exprimer comme on les voit, de décrire autour de soi, en serviteur de la science, les variétés de l'espèce, les diverses formes de l'organisation humaine, étrangement modifiée au moral dans la société et dans le dédale artificiel des doctrines." Pág. 243: "le mystère de ces âmes pieuses, de ces existences intérieures, y recueillir la poésie intime et profonde qui s'en exhalait."

41 Véase Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle,* vol. II, *L'Époque de Pascal,* págs. 178-179. Abbé Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux,* y J. Laporte, *La Doctrine de la grâce chez Arnauld,* París, 1922, dan muy distintas interpretaciones de Port Royal.

42 *Po Ro,* I, 146.

43 *Ibid.,* 147 ss.; II, 53; III, 272 ss.; II, 395 ss.; VI, 83 ss.

44 *Po Ro,* I, 147 ss. Pág. 240: "l'euphuïsme... et le gongorisme de la dévotion."

45 *Po Ro,* III, 120; VI, 118 ss.

46 *Po Ro,* II, 386. *Pág.* 409: "l'homme naturel"; *págs.* 425-426: "La méthode... peut se qualifier à bon droit perfide." Cf. pág. 397.

47 *Po Ro,* III, 451: "...Archiméde en pleurs au pied de la Croix."

48 *Po Ro,* III, 414 ss.

49 *PC,* V, 215: "Sa foi fut antérieure à son doute."

50 *Po Ro,* III, 53, 102 n., 103, 121.

51 *Po Ro,* III, 400-401, 414, cf. 105 n.

52 *CL,* I, 317-318: "Sa philosophie de l'histoire... n'en est pas moins beaucoup trop logique pour être vraie." Cf. Albert Sorel, *Sainte-Beuve et les historiens,* en *Études de littérature et d'histoire,* París, 1901, págs. 59-72.

53 *Cha,* I, 19: "...connaître les hommes n'est pas assez quand il s'agit des œuvres; et tout en s'appliquant à bien caractériser les productions de l'esprit comme l'expression d'un temps et d'un ordre de société, on ne saurait négliger d'y saisir ce qui n'est pas de la vie passagère, ce qui tient à la flamme immortelle et sacrée, au génie même des Lettres."

54 *Cha,* I, 35-36 n.: "Avant tout reproduire le mouvement, l'unité et l'ensemble d'une époque littéraire..." Pág. 35: "...à ce qui a influé, à ce qui compte."

55 *NL,* IV, 296: "une nécropole... la succession et le jeu des écoles et des groupes, les noms et la physionomie des vrais chefs, à marquer les caractères et les degrés des principaux talents, le mérite des œuvres vraiment saillantes et dignes de mémoire..."

56 *Pre Lu,* III, 142 ss. Reseña de *Les poètes français* de Crépet, 1861.

57 *Cha,* I, 36: "...dans l'histoire littéraire, là où les soldats comptent moins, et où les chefs sont presque tout."

58 *Cha,* I, 14: "la cigale obligée de chanter dans la gueule du lion."

59 *CL,* II, 145: "Un Epicurien qui a l'imagination catholique."

60 *Cha,* I, 23; II, 91. I, 206: "Il a transporté le centre de la prose de Rome à Byzance, et quelquefois par delà Byzance, de Rome à Antioche ou à Laodicée. C'est de lui que date dans la prose française le style bas-empire."

61 *PF,* 381: "Il est doux de comprendre tout ce qui a vécu." Cf. *CL,* V, 39: "Il y a lieu de peindre, dans un temps, tout ce qui a vécu, brillé, fleuri à son heure..."

62 *CL,* XV, 67-68: "...j'aime tout ce qui est de l'homme quand l'homme est distingué et supérieur; je me laisse et me laisserai toujours prendre à la curiosité de la vie, et à ce chef-d'œuvre de la vie —un grand et puissant esprit—; avant de la juger, je ne pense qu'à la comprendre et qu'à en jouir quand je suis en présence d'une haute et brillante personnalité."

63 *Mes poisons,* pág. 10: "je me détache de moi..."

64 *NL,* II, 1-2: "Mon désir serait de le faire dans un parfait esprit d'impartialité; car cette impartialité, cette neutralité même... devient, je l'avoue, un de mes derniers plaisirs intellectuels. Si c'est un dilettantisme, je confesse que j'en suis atteint."

65 *NL,* V, 391: "je me pique peut-être de n'être rien en particulier et que je m'aime mieux apparemment sous cette forme brisée, multiple et fuyante que sous toute autre."

66 *Cha,* I, 19.

67 *Ibid.,* pág. 264: "Une généreuse indifférence."

68 *PL,* I, 367: "...qu'on soit fanatique ou même trop convaincu, ou épris d'une autre passion quelconque." Pág. 369: "Cette indifférence du fond, il faut bien le dire, cette tolérance prompte, facile, aiguisée de plaisir, est une des conditions essentielles du génie critique." Págs. 370-371: "au revers du génie créateur et poétique, du génie philosophique avec systeme; il prend tout en considération, fait tout valoir... Le génie critique n'a rien de trop digne, ni de prude, ni de préoccupé... Il ne reste pas dans son centre... il ne craint pas de se mésallier..." Pág. 377: "cette faculté critique et discursive, relâchée et accommodante. Le métier de critique est comme un voyage perpétuel avec toutes sortes de personnes et en toutes sortes de pays, par curiosité."

69 *Mes poisons,* pág. 10: "La critique littéraire, celle même que je fais, hélas! est à peu près incompatible avec la pratique chrétienne. Juger, toujours juger autrui! ou bien reproduire autrui, se transformer en lui, comme je fais souvent: opération au fond toute païenne, métamorphoses d'Ovide."

70 *NL,* I, 9: "L'auteur... ne comprend que sa propre manière d'être et sa propre individualité; par cela même il nous avertit qu'il n'est pas un critique." Pág. 10: "J'ai souvent pensé que le mieux pour le critique qui voudrait se réserver le plus de largeur de vues, ce serait de n'avoir aucune faculté d'artiste, de peur de porter ensuite dans ses divers jugements la secrète prédilection d'un père et d'un auteur intéressé."

71 *CL,* I, 278: "L'art de la critique... consiste à savoir lire judicieusement les auteurs, et à apprendre aux autres à les lire de même."

72 *Po Li,* III, 546: "Le critique n'est qu'un homme *qui sait lire, et qui apprend à lire aux autres.*"

73 *Cha,* I, 189: "Savoir bien lire un livre en le jugeant chemin faisant, et sans cesser de le goûter, c est presque tout l'art du critique. Cet art consiste encore à comparer, et à bien prendre ses points de comparaison: ainsi, à côté d'*Atala* lire *Paul et Virginie* et *Manon Lescaut*; à côté de *René* lire *Oberman* et *le Lépreux*; à côté des *Martyrs* lire *l'Odyssée, Télémaque* et Milton. Faites cela, et laissez-vous faire. Le jugement résultera tout naturellement en vous et se formera de votre impression même."

74 *PC,* V, 342: "Après créer et enfanter des œuvres de génie, il reste encore quelque chose de digne et de beau, c'est de les sentir et de les faire admirer. L'enthousiasme, la *muse* du critique doit être là."

75 *PC,* I, 416: "Car, loin de nous de penser que le devoir et l'office de la critique consistent uniquement à venir après les grands artistes, à suivre leurs traces lumineuses, à recueillir, à ranger, à inventorier leur héritage, à orner leur monument de tout ce qui peut le faire valoir et l'éclairer! Cette critique-là sans doute a droit à nos respects; elle est grave, savante, définitive; elle explique, elle pénètre, elle fixe et consacre des admirations confuses, des beautés en partie voilées, des conceptions difficiles à atteindre, et aussi la lettre des textes quand il y a lieu." Pág. 417: "...elle

doit s'attacher à eux de préférence... faire honte à la médiocrité qui les coudoie, crier *place* autour d'eux comme le héraut d'armes, marcher devant leur char comme l'écuyer." Véase más abajo, pág. 423, con qué ingenio ridiculiza Heine estas ideas.

76 *CL,* I, 373: "Le *secrétaire* du public..." IV, 515: "Un bibliothécaire de confiance."

77 *Po Li,* III, 546: "La critique, telle que je l'entends et telle que je voudrais la pratiquer, est une *invention* et une *création* perpetuelle."

78 Carta a J.-G. Chaudes-Aigues, 7-8 de junio de 1838. *Correspondance générale,* II, 384: "Une dépendance de la partie élégiaque et romanesque."

79 *PF,* pág. 411: "exhaler avec détour une certaine poésie cachée."

80 *PC,* III, 399: "...sous prétexte de peindre quelqu'un, c'est souvent un profil de lui-même qu'il cherche à saisir."

81 *PC,* II, 486-487.

82 *PC,* III, 362: "la pénètre, comme ferait un aromate secret." Páginas 363-364: "...l'esprit poétique, intime, précis, et en tant qu'il touche aux racines mêmes, existe plus peut-être que dans d'autres manières bien autrement brillantes et spécieuses..."

83 *Cha,* II, 93: "Si, dans une œuvre nouvelle, l'originalité réelle suffit à racheter les défauts? de quel ordre est l'ouvrage? de quelle portée et de quelle *volée* est l'auteur?"

84 *Ibid.,* pág. 95: "Le vrai critique devance le publique, le dirige et le guide."

85 *PC,* V, 265.

86 *Ibid.,* págs. 268-269: "La haine d'un sot livre... ce sens juste et vif."

87 *CL,* I, 382: "ils vous diront tout, excepté un jugement... Ils n'oseront se commettre jusqu'à dire: Ceci est bon, ceci est mauvais."

88 *CL,* XV, 356: "de maintenir la tradition et de conserver le goût."

89 *CL,* XV, 376: "Les degrés de l'art, les étages de l'esprit."

90 *CL,* XII, 191: "La vraie critique... consiste plus que jamais à étudier chaque être, c'est-à-dire chaque auteur, chaque talent, selon les conditions de sa nature, à en faire une vive et fidèle description, à charge toutefois de le classer ensuite et de le mettre à sa place dans l'ordre de l'Art." Cf. *NL,* III, 300.

91 *CL,* VI, 511-512: "Saluons et reconnaissons aujourd'hui la noble et forte harmonie du grand siècle. Sans Boileau, et sans Louis XIV qui reconnaissait Boileau comme son Contrôleur-Général du Parnasse, que serait-il arrivé? Les plus grands talents eux-mêmes auraient-ils rendu également tout ce qui forme désormais leur plus solide héritage de gloire? Racine, je le crains, aurait fait plus souvent des *Bérénice*; La Fontaine moins de Fables et plus de Contes; Molière lui-même aurait donné davantage dans les Scapins, et n'aurait peut-être pas atteint aux hauteurs sévères du *Misanthrope.* En un mot, chacun de ses beaux génies aurait abondé dans ses défauts. Boileau, c'est-à-dire le bon sens du poète critique, autorisé et doublé de celui d'un grand roi, les contint tous et les contraignit, par sa présence res-

pectée, à leurs meilleures et à leurs plus graves œuvres." Cf. un pasaje análogo de fecha anterior (1844): *Po Li,* I, 115-116.

92 *CL,* VI, 512.

93 *CL,* II, 456-457.

94 *NL,* IV, 72.

95 *NL,* IX, 86-87: "Épicurisme du goût, à jamais perdu, religion dernière de ceux même qui n'avaient plus que celle-là, dernier honneur et dernière vertu des Hamilton et des Pétrone, comme je te comprends, comme je te regrette, même en te combattant, même en t'abjurant."

96 *Po Ro,* II, 89: "Il ne paraît jamais plus noble, plus complet, plus véritablement délicat et élevé, qu'au sein d'une nature saintement morale; mais il se voit souvent très développé chez des natures bien différentes. Une certaine corruption agréable (est-il permis de le confesser?) n'y messied pas, et en raffine même extrêmement plusieurs parties rares."

97 *NL,* II, 27; *CL,* III, 391: "la pudeur de l'esprit."

98 *NL,* I, 12: "de plus fin et de plus instinctif."

99 *CL,* I, 283: "L'amour du simple, du sensé, de l'élevé, de ce qui est grand..."

100 *NL,* IX, 277: "Eugénie de Guérin craignait l'excès; elle n'appuie pas, elle ne *tâche* pas: elle avait du goût."

101 *CL,* III, 40: "L'idée de *classique* implique en soi quelque chose qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, se transmet et qui dure."

102 *Pre Lu,* II, 226, sobre Mickiewicz, 1833: "une sorte de Bohémien vagabond et presque de Juif errant..."

103 *CL,* III, 53: "Car il faut choisir, et la première condition du goût... est de ne pas voyager sans cesse, mais de s'asseoir une fois et de se fixer. Rien ne blase et n'éteint plus le goût que les voyages sans fin..."

104 *CL,* XV, 373-378. Pág. 373: "Le professeur n'est pas le critique. Le critique... est une sentinelle toujours en éveille, sur le qui-vive... il doit peu s'écarter des lieux consacrés qu'il a charge de montrer et de desservir." Pág. 376: "On est fier de simples trouvailles curieuses (quand elles le sont), qui n'exigent aucune méditation, aucun effort d'esprit, mais seulement la peine d'aller et de ramasser... On dirait que l'ère des scholiastes et commentateurs se rouvre et recommence. On est aussi honoré, considéré pour cela, et bien plus, que si l'on avait tenté un beau roman, un beau poème, les chemins de la vraie invention, les routes élevées de la pensée... encourageons toute recherche laborieuse, mais laissons en tout la maîtrise au talent, à la méditation, au jugement, à la raison, au goût." Pág. 378: "...on en viendrait en tout à préférer les matériaux à l'œuvre, l'échafaudage au monument."

105 *NL,* V, 471: "Par nature et par goût, je n'aurais jamais été de ceux qui ont défriché le Moyen-Age... l'enthousiasme excessif des uns, la complaisance un peu minutieuse des autres..."

106 *NL,* III, 384: "[Ils] n'avaient pas et n'ont pas en eux tous les termes voulus de comparaison." Pág. 396: "Quiconque... a lu Sophocle

dans le texte est à jamais préservé de ces éclipses ou de ces aberrations du goût."

107 *CL*, XV, 358: "nous avons à embrasser, à comprendre, à ne jamais déserter l'héritage de ces maîtres et de ces pères illustres, héritage qui, depuis Homère jusqu'au dernier des classiques d'hier... forme le plus clair et le plus solide de notre fonds intellectuel." Pág. 362: "Le sentiment d'un certain beau conforme à notre race, à notre éducation, à notre civilisation, voilà ce dont il ne faut jamais se départir... leur héritage pour nous et leurs bienfaits se confondent." Págs. 367-368: "...les plus grands des hommes ne sont jamais extravagants, ridicules, grotesques, fastueux, jactancieux, cyniques, *messéants* en permanence... la tradition nous le dit, et la conscience de notre propre nature civilisée nous le dit encore plus haut, la raison toujours doit présider et préside en définitive, même entre ces favoris et ces élus de l'imagination..."

108 *CL*, XV, 369; *NL*, III, 265: "Goethe, le plus grand des critiques modernes et de tous les temps..."

109 *CL*, XV, 369-370: "les littératures... contentes d'être de leur nation, de leur temps, du régime où elles naissent et fleurissent... les littératures qui sont et qui se sentent chez elles, dans leur voie, non déclassées, non troublantes n'ayant pas pour principe le *malaise*, qui n'a jamais été un principe de beauté." Pág. 370: "La littérature classique ne se plaint pas, ne gémit pas, ne s'ennuie pas." Págs. 370-371: "Le classique... a cela... d'aimer sa patrie, son temps, de ne voir rien de plus désirable ni de plus beau."

110 *CL*, VI, 397 ss.

111 *CL*, XV, 371: "Hamlet, Werther, Childe Harold, les Renés purs, sont des malades pour chanter et souffrir, pour jouer de leur mal... la maladie pour la maladie."

112 *CL*, I, 18-19: "La jeunesse... est devenue positive; elle ne rêve plus..."

113 *CL*, XV, 372: "...on se retrouverait à l'unisson; la lutte, la maladie morale cesseraient, et la littérature d'elle-même redeviendrait classique par les grandes lignes et par le fond (c'est l'essentiel)... Nous recommencerions peut-être à avoir des monuments."

114 *CL*, XV, 381: "Ils ne pensent pas en effet, pour le moment, au même objet, aux mêmes ouvrages de l'auteur en question, aux mêmes endroits de ses œuvres; que c'est qu'ils ne l'ont pas tout entier présent, qu'ils ne le *comprennent* pas actuellement tout entier. Une attention et une connaissance plus étendues rapprocheraient les jugements dissidents et les remettraient d'accord."

115 *NL*, III, 378: "Relisez un chant d'Homère, une scène de Sophocle, un chœur d'Euripide, un livre de Virgile! grandeur ou flamme du sentiment, éclat de l'expression et, s'il se peut, harmonie de composition et d'ensemble..."

116 Cf. *Cahiers de notes grecques*, edic. Ruth Mulhauser, Chapel Hill, N. C., 1955. Sobre los defectos de esta edición véase la reseña de F. M. Combellack en *Comparative Literature*, VIII (1956), 351-354.

117 *Virgile,* pág. 23: "un prêtre de Virgile... cette école française admiratrice de l'antiquité dans le sens de Fontanes, de Chateaubriand, de Delille lui-même..." Pág. 24: "De Virgile, d'Horace, d'Ovide, de Lucain jusqu'à nous, la pente est unie, la perspective est droite et ininterrompue... C'est uniquement par le majestueux et triomphal aqueduc romain que sont arrivées jusqu'à nous bien des fontaines de la Grèce." Pág. 25: "...une religion plus discrète qui tient à l'amour du beau, du naturel, du fin et du délicat dans la poésie."

118 *Ibid.,* págs. 89, 92, 94, 99, 102: "...l'unité de ton et de couleur, de l'harmonie et de la convenance des parties entre elles, de la proportion, de ce goût soutenu, qui est ici un des signes du génie, parce qu'il tient au fond comme à la fleur de l'âme, et qu'on me laissera appeler une suprême délicatesse..."

119 *Ibid.,* págs. 433, 434, 440. Pág. 433: "un bréviaire de goût, de poésie, de sagesse pratique et mondaine." Pág. 440: "un ange, une âme."

120 *Pre Lu,* III, 72-133.

121 *CL,* XI, 198 ss., esp. 208: "L'expression de l'histoire de son temps."

122 *CL,* XIV, 282, 284, 296, 282: "Deux ou trois perles dans son fumier."

123 *CL,* XII, 63: "Un acte de goût." Pág. 69: "Un poète assez facile, et plutôt trop facile."

124 *NL,* XIII, 310.

125 *CL,* XII, 65.

126 *CL,* XII, 173 ss.; 176, 179.

127 *Pre Lu,* III, 143.

128 *CL,* VIII, 73: "En tout, Malherbe, même dans sa maigreur et son peu d'étoffe, est toujours digne et a des moments d'une élégance parfaite et ravissante." Cf. *NL,* XIII, 360.

129 *Po Ro,* III, 274: "Shakspeare, le plus grand (dans l'ordre poétique) des hommes purement naturels." Sobre Shakespeare véase también *PC,* V, 331; *Pre Lu,* I, 330.

130 *Po Li,* I, 22: "un code poétique abrogé"; pág. 15: "Boileau, selon nous, est un esprit sensé et fin, poli et mordant, peu fécond; d'une agréable brusquerie; religieux observateur du vrai goût; bon écrivain en vers..."

131 *Po Li,* I, 95. Pág. 92: "des sentiments personnels, tendres, passionnés, fervents."

132 *Pre Lu,* II, 207: "Moi-même, hélas!... n'ai-je pas prétendu quelque part qu'il était bien plus propre à l'élégie, au lyrique, qu'au dramatique..."

133 *Po Li,* I, 130: "Un poète lyrique, c'est une âme à nu qui passe et chante au milieu du monde..." Pág. 131: "un monde à part, un monde poétique de sentiments et d'idées..." Pág. 133: "...ce fut le moins lyrique de tous les hommes à la moins lyrique de toutes les époques."

134 *Po Li,* II, 97, 98. Pág. 97: "ni l'art ni le style poétique."

135 *Po Li,* I, 174: "Chénier est le révélateur d'une poésie d'avenir, et il apporte au monde une lyre nouvelle..."

136 *CL*, IX, 535: "On passait subitement d'une Poésie sèche, maigre, pauvre... à une Poésie large, vraiment intérieure, abondante, élevée et toute divine."

137 *PC*, I, 295-300.

138 *Ibid.*, págs. 308-348.

139 *Ibid.*, págs. 349-374.

140 *CL*, I, 20-34, 63-78.

141 *CL*, IV, 389-407, con despectivos comentarios sobre la *Histoire des Girondins*.

142 *CL*, VII, 533: "Lamartine vise habituellement à l'ange, et La Fontaine, s'il semble élever les bêtes jusqu'à l'homme, n'oublie jamais non plus que l'homme n'est que le premier des animaux." Pág. 535: "noble, volontiers sublime, étherée et harmonieuse, mais vague..."

143 *PC*, I, 378; también *CL*, XI, 462.

144 *Pre Lu*, I, 179, 187.

145 *Mes poisons*, págs. 46-47: "Hugo dramatique, c'est Caliban qui pose pour Shakespeare."

146 *PC*, II, 536-542, cf. 70.

147 *Chroniques parisiennes*, pág. 245 (1844): "Cette poésie-là me paraît comme de l'albâtre assez artistement travaillé, mais pâle, sans couleur; la vie et le sang n'y circulent pas." También en *Correspondance générale*, V, Parte II, 644, carta a J. Olivier, 5 de agosto de 1844.

148 *NL*, VI, 398 ss., 440: "un déclin très bien soutenu..."

149 *CL*, II, 306.

150 *PC*, III, 321.

151 *PC*, II, 202 ss.

152 *CL*, XIII, 364 ss.

153 *PC*, V, 119.

154 *PC*, II, 523: "Un art exagéré chez qui la forme surmonte, écrase si étrangement le fond."

155 Véase, por ej., *NL*, I, 205.

156 *NL*, VI, 265 ss.

157 *CL*, XIV, 74, 79, 72, 78. Pág. 72: "un grand romantique, et en ce sens qu'il avait remonté à l'inspiration directe de la beauté grecque, et aussi en cet autre sens qu'il avait ouvert, par *René*, une veine toute neuve de rêve et d'émotion poétique." Pág. 78: "...songeons un peu à ce qu'a été la poésie lyrique moderne, en Angleterre, de Kirke White à Keats et à Tennyson en passant par Byron et les Lakistes, en Allemagne, de Bürger à Uhland et à Rückert en passant par Goethe —et demandons-nous quelle figure nous ferions, nous et notre littérature, dans cette comparaison avec tant de richesses étrangères modernes, si nous n'avions pas eu notre poésie, cette même école poétique tant raillée... Supposez-la absente, quelle lacune!"

158 *CL*, IX, 330: "Venu à ce genre de composition que par la critique, et d'après certaines idées antérieures et préconçues."

159 *CL*, IX, 305, 334, 337; pág. 335: "une spirituelle mascarade italienne."

160 *CL*, XIII, 276-277.

161 *NL*, III, 109 ss. Pág. 118: "Il découronne par trop l'imagination humaine. Par aversion pour le clinquant, il fait trop fi des richesses de la parole et des magnificences légitimes qu'en tirent la passion, la fantaisie ou l'éloquence."

162 *PC*, II, 327-357.

163 *Ibid.*, pág. 346 n.: "...quand j'ai lu ces choses-là, il me semble toujours que j'ai besoin de me laver les mains et de brosser mon habit." Para Ampère, véase *Mes poisons*, pág. 110.

164 *Ibid.*, pág. 469: "maréchaux de France... qui s'évalue à *deux millions*, si j'ai bien compris."

165 *Po Ro*, I, 549 ss., 558-559.

166 Véase *NL*, III, 19.

167 *CL*, II, 443-463.

168 *Ibid.*, particularmente págs. 443, 449, 456, 459, 461-462. Pág. 443: "peut-être le plus original, le plus approprié, et le plus pénétrant." Pág. 459: "Cela ne se passe point ainsi dans la vie." Pág. 461: "un plus grand, plus sûr et plus ferme écrivain... elle ne tâtonne jamais dans l'expression... peut-être l'égal de M. de Balzac en invention, en fécondité et en composition." Pág. 462: "ne sait pas autant écrire que Balzac."

169 Citado por Billy, II, 38. Carta a Benoît Jouvin, septiembre de 1866.

170 *CL*, XIII, 346 ss. Pág. 347: "Un livre composé, médité, où tout se tient, où rien n'est laissé au hasard de la plume." Pág. 360: "Sa méthode qui consiste à tout décrire et à insister sur tout ce qui se rencontre... Un livre, après tout, n'est pas et ne saurait jamais être la réalité même." Pág. 363: "Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout!"

171 *NL*, IV, 73 ss. Pág. 77: "Mais les nerfs humains ne sont pas des cordages, et, quand ils en ont trop, quand ils ont été trop broyés et torturés, ils ne sentent plus rien."

172 *Ibid.*, págs. 90, 95. Pág. 90: "mangeurs de choses immondes."

173 *CL*, IX, 527-529: "vous vous êtes dit, j'imagine: 'Eh bien! j'en trouverai encore de la poésie, et j'en trouverai là où nul ne s'était avisé de la cueillir et de l'exprimer.' Et vous avez pris l'enfer, vous vous êtes fait diable." "Vous vous défiez trop de la passion: c'est chez vous une théorie. Vous accordez trop à l'esprit, à la combinaison... n'ayez jamais peur d'être trop commun..."

174 *CL*, XV, 350-351.

175 Carta a Baudelaire, 1860, citado por Billy, II, 107: "Ce livre très spirituel, très ingénieux, très raffiné."

176 *NL*, I, 400-401: "M. Baudelaire a trouvé moyen de se bâtir... un kiosque bizarre... et mystérieux, où on lit de l'Edgar Poë, où l'on récite des sonnets exquis, où l'on s'énivre avec le haschich pour en raisonner après, où l'on prend de l'opium et mille drogues abominables dans des tasses d'une porcelaine achevée. Ce singulier kiosque, fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite, qui, depuis quelque temps, attire les regards à la

pointe extrême du Kamtchatka romantique, j'appelle cela *la folie Baudelaire.*" Pág. 402: "...un candidat poli, respectueux, exemplaire, d'un gentil garçon, fin de langage et tout à fait classique dans les formes."

177 Billy, II, 116. Para otros comentarios, cf. Proust, *Contre Sainte-Beuve.*

178 Véase Georges Roth, *Ce que Sainte-Beuve a su d'anglais,* en *Revue Germanique,* XII (1921), 378-381; y A. G. Lehmann, *Sainte-Beuve,* en la bibliografía.

179 *CL,* II, 226-246.

180 *CL,* XI, 139 ss., 195: "L'union de la poésie de la famille et du foyer avec celle de la nature."

181 *CL,* VIII, 431 ss.

182 *NL,* VIII, 126 ss.

183 *NL,* X, 447-448.

184 *NL,* IX, 85: "*faire le siège* d'un écrivain..."

185 *PC,* I, 162-163; *Po Ro,* III, 251: "à brûle-pourpoint."

186 *NL,* I, 3 ss.

187 *Cha,* I, 172 ss., 252: "image 'verticale'".

188 *NL,* VII, 199 ss.

189 *PL,* I, 156.

III: CRÍTICA ITALIANA

A) Bibliografía

El único libro que estudia todos estos autores es el de Giuseppe Borgese, *Storia della critica romantica in Italia,* Nápoles, 1905 (reimpres., Florencia, 1949), aunque, a mi juicio, con visión deformada. Comentarios de gran utilidad, en Walter Binni (ed.), *I classici italiani nella storia della critica,* 2 vols., Florencia, 1954-1955. Véase también Aldo Vallone, *La critica dantesca nell'ottocento,* Florencia, 1958, y Mario Puppo, *Poetica e cultura del romanticismo,* Roma, 1962.

Scalvini: citas por *Foscolo, Manzoni, Goethe* (abrev., *FMG*), Turín, 1948. Sobre S.: Mario Marcazzan, *Ugo Foscolo nella critica di Giovita Scalvini,* en *Romanticismo critico e coscienza storica,* Florencia, 1947, y Puppo, págs. 139-171.

Gioberti: citas por la Edizione Nazionale. Vols. II y III, *Del primato morale e civile degli Italiani,* edic. Ugo Redanó, Milán, 1938-1939; vol. XI, *Del Bello,* edic. Enrico Castelli, Milán, 1939. Otros pasajes los tomamos de *Scritti scelti,* edic. Augusto Guzzo, Turín, 1954. Sobre G.: Carmelo Sgroi, *L'Estetica e la critica letteraria di V. Gioberti,* Florencia, 1921; Carlo Cal-

caterra, *Gli studi danteschi di V. Gioberti,* en *Dante e il Piemonte,* Turín, 1922, págs. 39-256.

Tommaseo: citas por las ediciones originales. *Opere,* edic. A. Borlenghi, Nápoles, 1958, recoge pocos escritos críticos. *Commento alla Divina Commedia,* edic. U. Cosmo, 3 vols., Turín, 1920. Sobre T.: Paolo Prunas, *La critica, l'arte e l'idea sociale di Niccolò Tommaseo,* Florencia, 1901; Fausto Montanari, *L'Estetica e la critica di Niccolò Tommaseo,* en *Giornale storico della letteratura italiana,* XCVIII (1931), 1-72; Ettore Caccia, *T. critico e Dante,* Florencia, 1956; comentarios de Croce en *Conversazioni critiche,* I, Bari, 1950, 63-67. Véase también Petre Ciureanu, *Un'amicizia italiana: Sainte-Beuve e Tommaseo,* en *Revue de littérature comparée,* XXVIII (1954), 444-457.

Mazzini: citas por la Edizione Nazionale: *Scritti letterari, editi e inediti,* 5 vols., Imola, 1906-1919. Hay también versión francesa e inglesa de muchos artículos. Sobre M.: De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX,* II, Bari, 1953, 363-379, y Borgese. G. Guadagnini, *La fonte delle teorie romantiche mazziniane,* en *Giornale storico della letteratura italiana,* LXXXIX (1927), 37-110, considera a madame de Staël como su fuente principal.

Emiliani Giudici: véase Getto y Antonio Russi, *Paolo E. G. e la storia letteraria dell'età romantica,* en *Convivium,* XI (1939), 402-409.

Settembrini: véase Bonaventura Zumbini, en *Studi di letteratura italiana,* Florencia, 1894.

Tenca: citas por *Giornalismo e letteratura nell'ottocento,* edic. G. Scalia, Bolonia, 1959; selección más completa, en *Prose e poesie scelte,* edic. Tullo Massarani, 2 vols., Milán, 1888. Sobre T.: Borgese, Carlo Muscetta, introducción a De Sanctis, *La scuola cattolico-liberale,* Turín, 1953, págs. XXX-XLI, y la introducción de Scalia; véase Umberto Bosco, *Giusti, Tenca, Carducci,* en *Giornale storico della letteratura italiana,* CXXXIV (1957), 535-547. Reimpreso en *Realismo romantico,* Roma, 1959, págs. 111-126.

B) Notas

[1] *Scritti,* edic. Niccolò Tommaseo, Florencia, 1860. Mario Marcazzan fue el primero que estudió los manuscritos conservados en Brescia y que los editó: *Foscolo, Manzoni, Goethe,* Turín, 1948.

[2] El ensayo sobre *Jacopo Ortis,* escrito en 1817, no fue impreso hasta 1871, como prólogo a una edición de la novela de Foscolo. *FMG,* págs. 432-433: "una grande fragranza di poesia: ma è fragranza artificiale... una miniera di piccoli poemetti."

[3] *FMG*, pág. 210: "forma interna"; pág. 212: "l'idea, l'anima." Página 221: "Nel suo libro è non so che di austero, quasi direi d'uniforme, d'insistente senza alcuna tregua mai verso un unico obbietto: non ti senti spaziare libero per entro la gran varietà del mondo morale: t'accorgi spesso di non essere sotto la gran volta del firmamento che cuopre tutte le multiformi esistenze, ma bensì d'essere sotto quella del tempio che cuopre i fedeli e l'altare."

[4] *FMG*, pág. 383: "L'arte non deve somigliare all'universo governato dalla necessità, ma deve ritrarre l'uomo, la vita dell'umanità. La libertà è il fondamento dell'arte. L'arte esce dalla vita e dee uscire alla vita"; pág. 370: "L'arte dev'essere volta al miglioramento degli uomini."

[5] *FMG*, pág. 270: "Nell'arte l'idea esce dagli occulti seni dell'infinito, senza perdere nullameno in tutto la sua universalità." Pág. 233, símbolo frente a alegoría. Págs. 307-308: "Coll'aumentare di questi aumentano i giudizi."

[6] *Scritti scelti*, págs. 175-179: "La fantasia degli spettatori è il vero e unico teatro." Cf. Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, Nueva York, 1953.

[7] Edizione Nazionale, *Del Bello*, pág. 158: "Dante non avrebbe potuto essere il massimo poeta e scrittore se non fosse stato eziandio filosofo e teologo insigne." Pág. 159: "Se l'inferno per un certo rispetto serve al poeta di velo allegorico per dipingere e sferzare la corrotta patria, divenuta quasi un inferno dei vivi, l'ingegno del magnanimo esule s'innalza a più vasto concepimento e ravvisa nella scena del mondo un' ombra delle verità superiori, considerando l'ordine delle cose immanenti come il tipo delle successive. Il qual concetto, che spazia e signoreggia per tutta la Divina Commedia, costituisce il vincolo delle tre cantiche, l'unità e l'armonia di tutto il poema."

[8] Impreso en *Opere di V. Gioberti*, 27, Nápoles, 1866. Carlo Calcaterra, *Gli studi danteschi di V. Gioberti*, en *Dante e il Piemonte*, Turín, 1922, págs. 39-256, estudió detenidamente estas notas y las ensalzó mucho. Pero en lo sustancial no difieren de otros comentarios posteriores.

[9] *Del Bello*, pág. 172: "Catolicissimo."

[10] *Scritti scelti*, pág. 628: "Il vate della metafisica e della divina scienza"; pág. 623: "La Genesi universale delle lettere e arti cristiane, in quanto tutti i germi tipici dell'estetica moderna, vi si trovano racchiusi e inizialmente esplicati."

[11] *Ibid.*, págs. 634 ss. Pág. 639: "ironia dolce."

[12] *Ibid.*, pág. 645: "Col Tasso ammutì la tromba dell'Italiana poesia... finché morì, cantando, si può dir fra la scena, sulla labbra delle virtuose e dei soprani, e sotto la penna d'un canonico, scrittore di epitalami aulici, d'ariette teatrali, e poeta cesareo."

[13] *Ibid.*, pág. 377.

[14] *Del Primato*, Ed. Naz., II, 324: "Le opere del Leopardi sono animate da una malinconia profonda, da una tranquilla e logica disperazione, che apparisce al lettore, non come un morbo del cuore, ma come una necessità dello spirito, e il sunto di tutto un sistema."

15 *Scritti scelti,* pág. 484: "Il Rousseau della poesía, e il creatore della critica"; pág. 488: "Ha fatto fare, a parer mio, de' gran passi alla Critica e a tutta l'Estetica, anzi ha quasi interamente rinnovellata la faccia di quelle scienze."

16 Por ej., *Storia civile nella letteratura,* Roma, 1872, es reimpresión de *Studi critici,* Venecia, 1843. *Ispirazione ed arte,* Florencia, 1858, también utiliza *Studi critici* y *Bellezza educatrice,* Venecia, 1838, etc. Más pormenores en Prunas, págs. 75-80.

17 *Antologia,* octubre 1831, pág. 10: "un artista scettico... sarebbe il più inefficace, il più disperato, il più misero degli artisti."

18 *Ispirazione ed arte,* Florencia, 1858. Pág. 430: "Elegantemente disperato, prolissamente dolente e dottamente annoiato di questa misera vita." Carta a Gino Capponi, septiembre 1833, en *Carteggio inedito dal 1833 al 1874,* edic. P. Lungo y P. Prunas, Bolonia, 1911-1932, I, 20: "Il n'y a pas de Dieu, parce que je suis bossu; je suis bossu parce qu'il n'y a pas de Dieu." La carta es una parodia del *Télémaque* de Fénelon.

19 Carta a U. F. Prato-Guasti, 1847. Citado por Prunas, pág. 127: "Una menzogna dolorosa, una commedia amara, una satira virulenta del suo tempo e delle opere sue." *Studi filosofici* (Venecia, 1840), II, 255: "Senza religione non è poesia."

20 Reseña de *I Promessi sposi,* en *Antologia,* octubre 1827. Reimpresa en *Ispirazione ed Arte,* Florencia, 1858, con modificaciones. Ideas más abiertas en el apéndice al *Duca d'Atene,* Florencia, 1858, págs. 231-232: "L'immaginario ed il finto."

21 *Dizionario estetico,* Venecia, 1840, III, 170: "Poeta credente, perchè grande, e popolare perchè credente."

22 Véase el detenido análisis de Ettore Caccia, *Tommaseo critico e Dante.*

23 *Opere,* edic. A. Borlenghi, Ricciardi, Nápoles, 1958. Págs. 834-838: "Le interiezioni sono più poetiche dalle epopee: ... unica poesia di noi mortali è la lirica." "Il verso è calcolo; il calcolo è canto, e fa cantare; l'aritmetica è una poesia rinforzata... la poesia senza calcolo è vaporosa, vacua, od atea o kantiana." "La poésie c'est le nuage dorě... la poésie est dans le cœur, dans la gorge, dans les bras, dans la voix, sur les lèvres, dans le sourire, dans les yeux, sur le front... La poésie c'est l'action... c'est le Verbe." Véase el comentario de Croce en *Conversazioni critiche* (Bari, 1950), I, 63-67.

24 *Dizionario estetico,* 2 vols., Milán, 1852, II, 146: "Il dubbio mesto e severo e passionato dell'inglese divino... il dubbio gelido e derisore di questo cortigiano... l'attore dall'uomo."

25 Cf. los duros comentarios recogidos por Ciureanu, pese a que el artículo de éste lleva el extraño título de *Un'amicizia italiana.*

26 Sobre Vico véase *G. Vico e il suo secolo,* en *Storia civile nella letteratura,* Roma, 1872. Allí figuran también los artículos sobre Gozzi y Chiari.

27 *Nuova proposta di correzioni e aggiunte al Dizionario italiano* (Venecia, 1841), pág. 1: "Quand' io vedo una verità metafisica o storica confermata da un fatto filologico, questo dico, è il suggello del vero."

28 Algunos ensayos clave: *Scritti letterari*, vol. I (1906): *D'una letteratura europea* (1829), *Saggio sopra alcune tendenze della letteratura Europea nel XIX secolo* (1829), *Pensieri. Ai poeti del secolo XIX* (1832); vol. II (1910): *De l'Art en Italie* (1835), *Prefazione d'un periodico letterario* (*l'Italiano*, 1836), *Storia letteraria* (1836), *Della Fatalità considerata com' elemento drammatico* (1836), *Victor Hugo* (1836), *Di Victor Hugo e dell'Angelo tiranno di Padova* (1838), *Italian Literature since 1830* (1838); vol. III (1913): *Hugo's "Les Voix Intérieures"* (1838), *The Present State of French Literature* (1838); vol. IV (1915): *De l'état actuel de la littérature* (1837), *Poésie-art* (1837), *"The French Revolution"* (1840), *Byron and Goethe* (1841); vol. V (1919): *On the Works of Thomas Carlyle* (1843), *Dante Alighieri* (1844).

29 *Scritti*, II, 254: "Egli particolarizza, segrega, concentra, invece d'universalizzarla, la vita." II, 257: "Tutto è definito, determinato, materializzato." II, 258: "teorica rovinosa, mortale all'Arte... negazione della vita e dell'unità universale."

30 *Ibid.*, III, 375, 400, en inglés en el original.

31 *Ibid.*, pág. 254, en inglés.

32 *Della Fatalità considerata com' elemento drammatico* (1836), *ibid.*, II, 169-200.

33 Reseña de la traducción italiana de la *Geschichte* de F. Schlegel (1828), *ibid.*, I, 113-125.

34 *Ibid.*, pág. 172: "Un frammento d'Eschilo dissotterrato."

35 *Ibid.*, pág. 189: "Né mai l'espiazione può fruttare al altri che all'individuo, né mai innalzarsi alla maestá del sacrificio... Non intento, non progresso commune. Solitudine in vita; solitudine in morte." II, 198: "L'accordo tra l'individuo e il pensiero sociale, tra la libertà e la legge dell'universo."

36 Sobre Alfieri, *ibid.*, I, 258-260; sobre Leopardi, *ibid.*, II, 314. Mazzini escribió la "lettera apologetica" como prólogo a su edición de los *Scritti politici* (1844) de Foscolo, reimpreso en V, 159-182. Sobre Foscolo véase *Scritti letterari*, II, 295 ss. Sobre Manzoni, *Scritti*, I, 31-41

37 *Scritti letterari*, V, 195, 214, en inglés.

38 *Ibid.*, IV, 425; V, 85, 91, en inglés.

39 *Ibid.*, II, 69, sobre Mickiewicz. I, 377-386, reseña de Bowring, *Cheskian Anthology* (1833).

40 *Storia* (Florencia, 1845), I, 54: "La fusione della dottrina politica e della letteraria che noi desiderammo negli storici tutti della nostra letteratura." Este "Discorso preliminare" fue suprimido en la 2.ª edición, *Storia della letteratura italiana*, 2 vols., Florencia, 1855.

41 *Lezioni di letteratura italiana*, edic. Valentino Piccoli (3 vols., Turín, 1927), I, 17: "La lotta della Chiesa col potere civile, con l'arte, con la scienza, con la libertà, con la religione stessa." Pág. 21: "La letteratura fu ghibellina, cercò molte aspirazioni nel Paganesimo, si sollevò contra l'autorità della Chiesa, non volle ubbidire ma ragionare, ed infine riuscì allo scetticismo."

42 *Ibid.*, I, 70: "Frate cane, frate lupo, frate sole, e suor luna."

[43] *Ibid.*, I, 114: "Il sorgere della ragione contro l'autorità." Cf. página 172.

[44] *Ibid.*, págs. 202 ss., sobre *Africa*; II, 257 ss., sobre *Adone*; III, 153-156, sobre Goldoni; III, 236 ss., sobre *Grazie*.

[45] *Giornalismo e letteratura nell'ottocento*, pág. 96: "un valente italiano"... "ristabilire l'armonia tra gli scrittori e la moltitudine." Pág. 83: "La poesia deve esprimere il sentimento generale di un'epoca." Pág. 85: "formola letteraria." Pág. 89: "Le lettere risorsero spontanee e feconde insieme colle civili instituzioni." Pág. 90: "L'arte è una ed immutabile nella sua essenza, e... i tempi possono bensì modificarla nelle sue manifestazioni, ma non isnaturarla, né falsarla."

[46] *Ibid.*, págs. 288 ss., sobre *Conciliatore*; 156 ss., sobre Manzoni; 191 ss., sobre Pellico; 101 ss., sobre Grossi. El artículo sobre Foscolo, en *Prose e poesie scelte*, edic. Tullo Massarani, 2 vols., Milán, 1888, I, 197-270.

[47] *Della letteratura slava* (1847) y *Dell'Avvenire dei popoli slavi* (1852), en *Prose*, vol. II. Las fuentes de información parecen alemanas. Inkowsky es error o errata por Zhukovsky, etc.

[48] El ensayo sobre Prati, en *Giornalismo*, 129-145. Ensayos sobre Nicolini y Torti, en *Prose*, vol. I. Gran parte de la crítica de Tenca yace todavía sepultada en los fondos de la *Rivista europea* (1845-1847) y del *Crepuscolo* (desde 1850).

[49] *Giornalismo*, pág. 243: "desumere dalle vicende esterne della nazione quelle cause di grandezza e di decadimento letterario... Questo materialismo storico, questa diffidenza dei grandi destini della letteratura". Pág. 273: "ravvicinare, armonizzare gl'intelletti". Pág. 233: "Stromento attivo di sviluppo estetico".

IV: CRÍTICA INGLESA

INTRODUCCIÓN GENERAL

A) BIBLIOGRAFÍA

Además de George Saintsbury, *History of Criticism*, y de William K. Wimsatt y Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, Nueva York, 1957, puede verse el libro de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Nueva York, 1953, que estudia sagazmente a varios escritores de la época (Carlyle, Mill, etc.). Ian Jack, *English Literature 1815-1832*, Oxford, 1963, fija su atención en la crítica y dedica un capítulo valioso al "Interest in Foreign Literature and in Earlier English Literature".

Consideraciones generales, en Jerome H. Buckley, *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture*, Cambridge, Mass., 1952; Walter E. Houghton,

The Victorian Frame of Mind, New Haven, 1957, y John Holloway, *The Victorian Sage,* Londres, 1953.

No existe historia de la investigación literaria o la historiografía que abarque la Inglaterra de esta época. Sálvense algunos atisbos de Gerard O'Leary, *English Literary History and Bibliography,* Londres, 1928, manual bibliográfico sin pretensiones, y de Stephen Potter, *The Muse in Chains,* Londres, 1937, verboso ataque contra la enseñanza de la literatura que culmina en la exaltación del "King Saintsbury".

Para estudios sobre las baladas, véase Sigurd B. Hustvedt, *Ballad Books and Ballad Men,* Cambridge, Mass., 1930.

Para las novelas caballerescas, véase Arthur Johnston, *Enchanted Ground: The Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century,* Londres, 1964, que también se alarga un poco hasta principios del siglo XIX.

Sobre Hallam hay un excelente artículo anónimo en *Edinburgh Review,* LXXII (octubre de 1840), 194. Fue su autor Herman Merivale (1806-1874), según dice Walter Houghton. Véanse las excelentes observaciones de Emerson en su *Journal,* VIII, 461 (1854).

B) NOTAS

[1] Se trata de ensayos publicados en *The Examiner* (enero-mayo de 1831), reimpresos con un ensayo preliminar por Frederick A. von Hayek, Chicago, 1942, págs. 6 y 21.

[2] Para la hostilidad de los ingleses frente a Balzac, Flaubert, Zola y Baudelaire, véase C. R. Decker, *The Victorian Conscience,* Nueva York, 1952.

[3] Compárese, por ejemplo, la carta de Ruskin a Furnivall (9 de junio de 1854): "Hasta que la gente esté preparada para aceptar como 'incuestionable' cuanto yo diga sobre el arte... no puedo pensar que mi reputación valga la pena". *Works,* edic. Cook-Wedderburn, XXXVI, 169.

[4] Harrison Ross Steeves, *Learned Societies and English Literary Scholarship,* Nueva York, 1913.

[5] Dirigida por Henry Southern, 14 vols., 1820-1826; segunda serie, 1827-1828. Véase Saintsbury, III, 283-286, que la elogia más de la cuenta. Se equivoca al enumerar los colaboradores; no hay pruebas de que Hartley Coleridge figurase entre ellos. Charles Wentworth Dilke (1789-1864) escribió la mayoría de los artículos dedicados al teatro isabelino, y James Crossley (1800-1883) los que se refieren a la prosa del siglo XVII.

[6] Para más detalles véase (además de Potter), C. H. Firth, *The School of English Language and Literature: A Contribution to the History of Oxford Studies,* Oxford, 1909, y R. W. Chambers, *Philologists at University College,* Londres, 1927.

7 Véase Eleanor F. Adams, *Old English Scholarship from 1566-1800,* New Haven, 1917.

8 Véase Bruce Dickins, *John Mitchell Kemble and Old English Scholarship,* en *Proceedings of the British Academy,* XXV (1939), págs. 51-84, y Marvin C. Dilkey y H. Schneider, *John M. Kemble and the Brothers Grimm,* en *Journal of English and Germanic Philology,* XL (1941), 461-473.

9 *Ancient English Metrical Romances,* Londres, 1802, I, xxxiii. Véase Bertrand H. Bronson, *Joseph Ritson, Scholar-at-Arms,* 2 vols., Berkeley, Calif., 1938. Bronson le alaba desmesuradamente; véase mi reseña en *Philological Quarterly,* XX (1941), 184-187.

10 *Specimens of Early English Metrical Romances,* 3 vols., Londres, 1805.

11 El término *folklore* lo propuso W. J. Thoms en el *Athenaeum* del 22 de agosto de 1846.

12 Véase Hustvedt, *Ballad Books and Ballad Men.*

13 Reimpreso en la *History* de Warton, edición de W. C. Hazlitt, Londres, 1871, I, 32-33, 92. Price conoce a los Grimm, a Görres y a Creuzer.

14 Muchas reimpresiones de misceláneas poéticas isabelinas fueron editadas por Sir Samuel Edgerton Brydges y Thomas Park. Para Brydges, curiosa figura toda entusiasmo, véase Mary Catherine Woodworth, *The Literary Career of Sir Samuel Edgerton Brydges,* Oxford, 1935. *Ancient Critical Essays upon English Poets and Poësy,* edic. J. Haslewood, 2 vols., Londres, 1811-1815. Reimprime a Puttenham, Webbe, etc.

15 Sobre Marlowe, véase C. F. Tucker Brooke, *The Reputation of Christopher Marlowe,* en *Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences,* XXV (1922), 347-408. —Robert Greene, edic. A. Dyce, 1831. —Middleton, edic. A. Dyce, 1840. —Ford, edic. Henry Weber, 1811, y W. Gifford, 1827. —Webster, edic. A. Dyce, 1830. —Ben Jonson, edic. W. Gifford, 1816. —Beaumont y Fletcher, edic. H. Weber, 1812; George Darley, 1840; y A. Dyce, 1843-1846. —Massinger, edic. W. Gifford, 1805.

16 Véase A. H. Nethercot, *The Reputation of the "Metaphysical Poets" during the age of Johnson and the "Romantic Revival",* en *Studies in Philology,* XXII (1925), 81-132; Austin Warren, *Crashaw's Reputation in the 19th Century,* en *PMLA,* LI (1936), 769-785; Kathleen Tillotson, *Donne's Poetry in the 19th Century (1800-1872),* en *Elizabethan and Jacobean Studies Presented to F. P. Wilson,* Oxford, 1959, págs. 307-326; Joseph E. Duncan, *The Revival of Metaphysical Poetry,* Minneapolis, 1959.

17 *Works. Including His Life and Correspondence,* 4 vols., Londres, 1836. La fama de Browne es debida, en gran parte, a O. Leroy, *Le Chevalier Thomas Browne,* París, 1931.

18 Véase Louisa Stuart Costello, *Specimens of the Early Poetry of France from the Time of the Troubadours and Trouvères to the Reign of Henri Quatre,* Londres, 1835; Edgar Taylor, *Lays of the Minnesinger, or German Troubadours,* Londres, 1825; Taylor tradujo también la *Chronicle* de Wace, Londres, 1837 (con buenas reproducciones de la tapicería de

Bayeux), y los *Cuentos* de los hermanos Grimm, que tituló *German Popular Stories*, 2 vols., 1823-1826 (con cuidadas notas).

[19] Precedió a la traducción de Cary la pobrísima de Henry Boyd, 3 vols., 1802. Cary publicó el *Inferno* en 1805-1806 (2 vols.), y la *Divina Comedia* entera, en 1814 (2 vols.). Sobre Cary, véase R. W. King, *The Translator of Dante*, Londres, 1925.

[20] William Herbert, *Select Icelandic Poetry*, 2 vols., Londres, 1804-1806; Henry Weber y R. Jamieson, *Illustrations of Northern Antiquities*, Edimburgo, 1814; George Borrow, *Romantic Ballads*, 1826.

[21] Sir John Bowring: *Specimens of the Russian Poets*, 1820; *Servian Popular Poetry*, 1827; *Specimens of the Polish Poets*, 1827; *Poetry of the Magyars*, 1830; *Cheskian Anthology*, 1832; etc.

[22] La traducción del *Sakuntala* de Kalidasa por Sir William Jones data de 1789. Horace H. Wilson (1786-1860) publicó *Select Specimens of the Theatre of the Hindus*, 3 vols., Calcuta, 1826-1827, y Edward William Lane trasladó del árabe las *Mil y una noches: The Thousand and One Nights*, 3 vols., Londres, 1839-1841.

[23] Chambers califica el libro de "manual con vistas a esas lecciones de literatura inglesa que ahora se profesan en tantas instituciones de mecánica y demás". Aun así, dice que es "la única historia de la literatura inglesa que haya venido al mundo" (prólogo). *The Cyclopaedia of English Literature*, antología más que otra cosa, apareció por primera vez en 1844, en dos vols.

[24] Cito por la reimpresión de Londres, 1876, en 4 vols.: I, 67, 164; IV, 331.

[25] *Ibid.*, III, 243, 290; IV, 229; III, 315, 264.

[26] *Ibid.*, III, 241-242, 255-256, 289; II, 227; III, 343.

[27] *Ibid.*, III, 226, 349.

[28] Vol. I, xi-xiii.

[29] Edición de 1815, vol. II, 157-158.

CARLYLE

A) BIBLIOGRAFÍA

Cito la Centenary Edition, 30 vols., Londres, 1896-1899, como *Works*; los *Essays*, 5 vols., como *E*; *Heroes and Hero-worship* como *HH*; *Past and Present* como *PP*, y *German Romance* como *GR*. Utilizo además:

Lectures on the History of Literature, edic. J. R. Greene, Nueva York, 1892 (= *LHL*).

Carlyle's Unfinished History of German Literature, edic. Hill Shine, Lexington, Ky. (= *HGL*).

Two Note Books, edic. C. E. Norton, Nueva York, 1898 (= *TN*).

Reminiscences, edic. C. E. Norton, Londres, 1932 (= *Rem*).

Collectanea, edic. S. A. Jones, Canton, Pa., 1953; recoge una reseña temprana de *Fausto* (1822).

En la nutrida correspondencia de Carlyle, especialmente la sostenida con Emerson, J. S. Mill y J. Sterling, abundan las opiniones literarias, así como en las entrevistas que concedió a Sir Charles Gavan Duffy (*Conversations with Carlyle*, Nueva York, 1892) o a F. Espinasse (*Literary Recollections*, Nueva York, 1893).

Hay innumerables estudios, aunque la mayoría no se ocupan de la crítica literaria. El de F. W. Roe, *Thomas Carlyle as a Critic of Literature*, Nueva York, 1910, resulta útil, pero descaminado en sus conclusiones.

Sobre las relaciones entre C. y los alemanes:

C. F. Harrold, *Carlyle and German Thought: 1819-1834*, New Haven, 1934, el mejor estudio.

Cf. Werner Leopold, *Die religiöse Wurzel von Carlyles literarischer Wirksamkeit dargestellt an seinem Aufsatz "State of German Literature"* (1827), Halle, 1922. Tesis magnífica.

Excelente la parte que le dedica Jean-Marie Carré, *Goethe en Angleterre*, París, 1920, págs. 101-187.

Para ciertos pormenores véase:

B. H. Lehman, *Carlyle's Theory of the Hero*, Durham, N. C., 1928.

Hill Shine, *Carlyle's Fusion of Poetry, History and Religion by 1834*, Chapel Hill, N. C., 1938.

Hill Shine, *Carlyle and the Saint-Simonians*, Baltimore, 1941.

Hill Shine, *Carlyle's Early Reading to 1834*, University of Kentucky Libraries, Occasional Contributions, n.º 57, Lexington, Ky., 1953. Recoge hasta 3184 números.

Louis Merwin Young, *Thomas Carlyle and the Art of History*, Filadelfia, 1939.

Sobre la retórica y terminología de Carlyle hay un excelente capítulo en John Holloway, *The Victorian Sage*, Londres, 1953.

Amplias referencias y exposición de cuestiones conexas se encontrarán en mis viejos escritos:

1. *Carlyle and German Romanticism*, en *Xenia Pragensia*, Praga, 1929, págs. 375-403.
2. Un apartado de mi obra *Kant in England*, Princeton, 1931, págs. 183-202.
3. *Carlyle and the Philosophy of History*, en *Philological Quarterly*, XXIII (1944), 55-76, que viene a ser una reseña de Hill

Shine y la Sra. Young, antes citados. (Los n.os 1 y 3 están recogidos en mis *Confrontations*, Princeton, 1965.)

B) NOTAS

30 Compárese, por ej., *Life of John Sterling*, pág. 192.

31 Nótese su actitud hacia los irlandeses, en la cuestión polaca, hacia los checos y, especialmente, hacia los negros, por ej. en el asunto del gobernador Eyre. Véase también su aprobación a la guerra del opio (*PP*, pág. 267).

32 El manuscrito de la *History of German Literature*, que ahora para en la biblioteca de la universidad de Yale, fue editado por Hill Shine en Lexington, Ky., 1951. Sólo las páginas introductorias tienen algún valor crítico. Extraña que Saintsbury destaque como lo mejor (*History of Criticism*, III, 497 n.) los dos ensayos de tema medieval.

33 Frohwalt Küchler, *Carlyle und Schiller*, Halle, 1902, y *Carlyle und Schiller*, en *Anglia*, XXVI (1903), 1-93, 393-446, examina muy minuciosamente estas relaciones, o sea, el aprovechamiento de la biografía escrita por Doering.

34 *E*, II, 198.

35 *Collectanea*, 78, 88.

36 Véase *Early Letters*, edic. C. E. Norton, Londres, 1886, págs. 283-284, 286 ("Goethe, el mayor de los genios y el mayor de los asnos"), 307-308, 312, y el prólogo a *Wilhelm Meister*, I, 10. Compárese C. T. Carr, *Carlyle's Translations from the German*, en *Modern Language Review*, XLII (1947), 223-232; y O. Marx, *Carlyle's Translation of "Wilhelm Meister"*, Baltimore, 1925.

37 *Wilhelm Meister*, I, 6, 8.

38 *Ibid.*, pág. 28.

39 *E*, I, 173, 195.

40 *E*, I, 244.

41 *E*, II, 438.

42 *E*, II, 449.

43 Goethe a Eckermann, 25 de julio de 1827, *Gespräche*, edic. Houben, 508: "den geistigen und sittlichen Kern".

44 *E*, I, 12, 19.

45 *GR*, II, 121.

46 *E*, I, 17. Parece que Carlyle se basa en la exposición de Jean Paul acerca del humor, *Vorschule der Aesthetik*, edic. Wustmann, pág. 173.

47 *GR*, II, 127.

48 *E*, II, 100, 123.

49 *GR*, I, 261.

50 Referencias a los Schlegel hay, por ejemplo, en *Schiller*, 36, 169, en *Wilhelm Meister*, I, 7, y en *E*, I, 24, 77, 144, 351. Por cierto que en *E*, I, 80, Carlyle atribuye un pasaje de Friedrich a August Wilhelm.

[51] Realmente, el "Zeitgeist" de Friedrich Schlegel es el perturbador de la eternidad y viene a identificarse con Satanás. Véase *Werke,* 2.ª ed., 1846, XV, 88-92.

[52] *GR,* I, 264.

[53] Carta de 12 de julio de 1843, en Froude, *Life in London,* I, 258. Para un estudio más completo sobre las relaciones entre Carlyle y Tieck (se conocieron en 1852), véase E. Zeydel, *Ludwig Tieck and England,* Princeton, 1931.

[54] *TN,* pág. 140. Véase C. F. Harrold, *Carlyle and Novalis,* en *Studies in Philology,* XXVII (1930), 47-63.

[55] *E,* II, 43, 52.

[56] *GR,* II, 19. Cf. *Dichtung und Wahrheit,* en *Werke,* J.-A., XXIII, 60-61.

[57] *E,* I, 366. A cualquier conocedor de *Ottokar,* obra tan violenta en su apología de los Habsburgo, le sorprenderá oír decir a Carlyle que Grillparzer "parece austriaco" (*E,* I, 361).

[58] Véanse los libros de Hill Shine y la Sra. Young y mi artículo, *Carlyle and the Philosophy of History,* citado en la bibliografía.

[59] Cf. *E,* II, 76; y I, 353.

[60] *E,* I, 39; y II, 50.

[61] *E,* III, 46; III, 57; Froude, *Life in London,* I, 231; *HH,* 57.

[62] *E,* I, 253.

[63] *E,* I, 54; II, 337, 369.

[64] *GR,* I, 4.

[65] *E,* I, 290, 288.

[66] *E,* II, 341-342.

[67] *HGL,* págs. 6-9.

[68] *E,* I, 351.

[69] *E,* I, 51-52.

[70] *E,* I, 53.

[71] *E,* III, 178; I, 314; II, 377.

[72] *E,* II, 437.

[73] *E,* I, 255.

[74] *E,* III, 227-228.

[75] *E,* I, 245.

[76] *E,* III, 78. Cf. *E,* I, 27, donde Carlyle se queja de que Franz Horn no hace más que hablar de "representar lo Infinito en lo Finito".

[77] *E,* I, 277-278, 208, 284.

[78] *E,* I, 253.

[79] *HH,* pág. 90; *Meister,* I, 26.

[80] *E,* II, 377; III, 51.

[81] Carta a J. Sterling, 9 de junio de 1837, en *Letters to Mill,* pág. 203.

[82] *Sartor,* págs. 175, 179.

[83] *E,* III, 250-251.

[84] *HH,* pág. 97.

[85] *HH,* pág. 83; *LHL,* pág. 10; *HH,* pág. 90; *LHL,* pág. 22.

86 *E*, III, 49.
87 *E*, III, 54-56.
88 *PP*, pág. 46.
89 *Letters to Mill*, 13 de junio de 1833, pág. 57.
90 *E*, III, 100, 56.
91 *Sartor*, págs. 221-222; *Latter-Day Pamphlets*, págs. 81-82: "Nuevo y asombroso culto fálico, con melodías universales a lo Balzac-Sand y letanías para tiples y bajos". El profesor Frederick W. Hilles, de la universidad de Yale, posee el original de un artículo incompleto de nuestro autor en que se ataca a George Sand.
92 Sir Charles G. Duffy, *Conversations with Carlyle*, Nueva York, 1892, págs. 75-76. Las objeciones de Carlyle a Dickens son, principalmente, de tipo ideológico: "Su teoría de la vida no podía ser más errónea. Dickens creía que a los hombres hay que mimarlos, y prepararles un mundo muy suave y ajustado a su medida, y que todo el mundo debería comer pavo en Navidad". Por eso prefería a Thackeray, que "lleva dentro más realidad y de él se podrían sacar una docena de Dickens".
93 *Latter-Day*, pág. 322.
94 Consejo dado a los Browning, Tennyson, Emerson, etc. (*Correspondence*, II, 152). La teoría es condenada en *LHL*, pág. 188. Según Carlyle, no hay más teoría que la planetaria. Dice en carta a Emerson: "Las teorías las siento cada día más impropias, más inciertas, más insatisfactorias, ¡como si fueran una burla!" (26 de septiembre de 1840, en *Correspondence*, I, 330). Comp. otra carta, del 28 de agosto de 1841: "Ya hace muchos años que me dejé de leer metafísica, alemana o de otro origen, y poco a poco vine a entender que era una suerte haber acabado del todo con ese asunto... La metafísica no es sino una especie de enfermedad. Nunca sabremos qué es 'lo que somos'" (en Espinasse, *Literary Recollections*, 58-60). Compárese: "El estudio de la metafísica trajo como única consecuencia... librarme finalmente y para siempre de toda metafísica" (*LHL*, pág. 214). Carlyle proclamó desde muy pronto su aversión a la estética. Véase *TN*, pág. 41, donde se lamenta de "la *palabra* [de Schiller y Goethe] sobre la naturaleza de las bellas artes. ¿Qué sabía Shakespeare de *estética*? ¿Y Homero?". Compárese: "Esa *Kunst* ['arte'] de Goethe y Schiller tiene mucha más hermandad con los *sombreros de teja* de Pusey y Newman, y otros deplorables fenómenos del mismo jaez, pues nada sabe a ciencia cierta" (a Emerson, 2 de marzo de 1847, *Correspondence*, II, 153).
95 *E*, V, 25; III, 79.
96 *E*, V, 25; *LHL*, págs. 21-22; *E*, V, 26; *Latter-Day*, págs. 322-326.
97 *E*, IV, 26.
98 Carta a Sterling, 21 de nov. de 1842, *Letters to Mill*, págs. 263-264.
99 *E*, IV, 49; cf. también *E*, III, 10, 234, 40.
100 *LHL*, pág. 52.
101 *E*, III, 75.
102 *E*, IV, 40.
103 *E*, I, 290-291; *E*, III, 45; *E*, II, 100.

104 Sterling, págs. 55, 57; *Journal,* 26 de mayo de 1835, en Froude, *Life in London,* I, 38.

105 Duffy, *Conversations,* pág. 58. Cf. *Rem.,* pág. 251; *Rem.,* pág. 357; a Emerson, 13 de mayo de 1835, *Correspondence,* I, 72; *Rem.,* pág. 359. Cf. *Letters to Mill,* pág. 112; *Letters 1826-1836,* pág. 505. Nótese que Wordsworth aludió a Carlyle en el soneto *Portentous change, when History...* (en *Poetical Works,* edic. De Selincourt, IV, 130), llamándole "ciego idólatra del poder".

106 *Rem.,* pág. 65. Cf. *Two Notebooks,* págs. 217-218.

107 A Emerson, 1 de abril de 1840, *Correspondence,* I, 303-304. Froude, *Life in London,* II, 42.

108 A Mill, 18 de abril de 1833, *Letters to Mill,* pág. 48.

109 *Rem.,* pág. 358. Cf. *Journal,* 26 de mayo de 1835, en Froude, *Life in London,* I, 38, y Espinasse, 69-79.

110 *E,* I, 313, 283.

111 *E,* I, 283-284.

112 Para el proyectado ensayo sobre el libro de Thomas Moore, *Life of Byron,* véase *Selections from the Correspondence of Macvey Napier,* Londres, 1879, pág. 96. Los principales pasajes, en *Wotton Reinfred, Last Words of Thomas Carlyle,* Londres, 1892, pág. 95. Ensayo sobre Goethe, I, 218; sobre Burns, *E,* I, 269, 315-316; sobre Scott, IV, 53. Juicios más favorables hay en las cartas primeras.

113 *E,* IV, 59.

114 *Sartor,* 153.

115 *E,* I, 193 n.

116 *E,* IV, 38.

117 *E,* IV, 35, 72, 73.

118 *E,* IV, 36, 55, 54.

119 *E,* IV, 33, 75, 77.

120 *E,* III, 31.

121 Carta a Browning, 8 de marzo de 1853, *Letters to Mill,* 292.

122 *E,* I, 277.

123 *Journal,* 1848, citado en D. A. Wilson, *Carlyle at his Zenith,* Londres, 1927, pág. 15.

124 *LHL,* págs. 176, 179.

125 *LHL,* pág. 177; *E,* III, 134; *LHL,* pág. 183.

126 *LHL,* pág. 181; *HH,* pág. 178.

127 *HH,* págs. 182-183.

128 *E,* III, 70, 75, 69-70.

129 *E,* III, 120.

130 *HH,* págs. 184-186.

131 *E,* I, 405, 410-411, 414, 426.

132 *E,* I, 446, 452, 461.

133 *E,* III, 185, 201, 244-245. Goethe tradujo parte del *Essai sur la peinture* (1795) y le añadió comentarios críticos (véase *Werke,* J.-A., XXXIII, 205-261, 318).

De Quincey

A) BIBLIOGRAFÍA

Cito *The Collected Writings,* edic. D. Masson, 14 vols., Londres, 1896, como M. También *The Posthumous Works,* edic. Alexander H. Japp, 2 vols., Londres, 1891, como Japp. Breve panorama sobre la crítica puede verse en Edward Sackville West, *Thomas De Quincey, His Life and Work* (título de la edición inglesa: *A Flame in Sunlight*), New Haven, 1936.

Sigmund K. Proctor, *Thomas De Quincey's Theory of Literature,* Ann Arbor, 1943, exagera muchísimo la grandeza de De Quincey.

John E. Jordan, *Thomas De Quincey, Literary Critic: His Method and Achievement,* Berkeley, 1952; es el más puntual análisis.

John E. Jordan, *De Quincey to Wordsworth: A Biography of a Relationship,* Berkeley, Calif., 1962.

Entre los ensayos, véase Leslie Stephen, *Hours in a Library,* vol. I, Londres, 1874, muy duro; Saintsbury, *Essays in English Literature (1780-1860),* Londres, 1890; el opúsculo de J. H. Fowler, *De Quincey as Literary Critic,* English Association, 1922; el capítulo correspondiente de A. E. Powell, *The Romantic Theory of Poetry,* Londres, 1926; mi artículo *De Quincey's Status in the History of Ideas,* en *Philological Quarterly,* XXIII (1944), 248-272, que es una extensa reseña del libro de Proctor y está reimpreso en *Confrontations,* Princeton, 1965; John E. Jordan, *De Quincey on Wordsworth's Theory of Diction,* en *PMLA,* LXVIII (1953), 764-778. Notable capítulo el que a De Quincey dedica J. Hillis Miller, *The Disappearance of God,* Cambridge, Mass., 1963, págs. 17-80.

B) NOTAS

134 Stephen, *Hours in a Library,* Londres, 1899. I, 260.
135 Japp, II, 17.
136 M, II, 142-147, 226-228. Cf. Japp, II, 32-34.
137 M, XIII, 195-196. Pasaje de *The Spanish Military Nun.*
138 Japp, II, 210, 26.
139 M, X, 48 n.
140 Japp, II, 210.
141 M, XI, 325. Para una exposición completa véase Jordan, *PMLA* (1953), citado en la bibliografía anterior.
142 M, XI, 294 (1845).
143 M, XI, 88-89.

144 M, X, 48 n.

145 Howe (ed.), *Complete Works,* XVIII, 8. "La ciencia depende de lo discursivo o *extensivo*; el arte, del poder intuitivo e *intensivo* de la mente... En realidad, juzgamos a la ciencia por la cantidad de efectos producidos; al arte, por la energía con que los produce. El uno es saber; el otro, poder". Artículo publicado en *The Morning Chronicle,* 1814. Señalado primero por Elisabeth Schneider, *The Aesthetics of William Hazlitt,* Filadelfia, 1933, página 45 n.

146 Véase M, XI, 156-221, y IV, 380-394. Sobre el término "Kraft" en Herder véase la presente *Historia,* I, págs. 216 y 349.

147 M, X, 48.

148 M, IV, 308.

149 M, XI, 55-56, cf. V, 106; X, 45 n.

150 M, X, 108-109 n.; V, 231-232.

151 M, X, 227, 229-230.

152 M, X, 260.

153 M, X, 94, 100, 104.

154 M, XI, 17.

155 M, V, 231.

156 M, V, 234-235.

157 M, X, 164.

158 Proctor, pág. 261.

159 M, X, 105.

160 Proctor, pág. 167. Más pormenores en mi ensayo, *Philological Quarterly,* XXIII (1944), 248-272. Reimpreso en *Confrontations,* Princeton, 1965.

161 M, II, 73-74. De Quincey solía mostrarse despectivo con los Schlegel: M, IV, 428; VIII, 92; X, 42-44, 350; XI, 50, 227.

162 M, XI, 267, 270.

163 Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769); Herder, *Wie die Alten den Tod gebildet* (1786); el poema de Schiller, *Die Götter Griechenlands* (1788), etc.

164 M, VIII, 210, 213, 227, etc.; VI, 141.

165 M, X, 302.

166 M, X, 309, 313, 333; VIII, 46.

167 M, X, 359.

168 M, X, 194-195. Véase aquí vol. I, pág. 255, y en el presente volumen, más arriba, págs. 140-141.

169 M, XI, 143.

170 M, XI, 61.

171 De la "primera epístola, libro segundo de Horacio", versos 263-264. De Quincey yerra al suponer que Pope se refiere a la conquista de Francia por Enrique V al ganar la batalla de Azincourt (1415), en vez de a las victorias de Marlborough. M, XI, 137 ss., y cf. 96-97.

172 M, X, 342.

173 M, XI, 12 ss., 19 ss.; IV, 104-117; I, 344; IV, 297; *De Quincey and His Friends,* edic. James Hogg, Londres, 1895, I, 92, sobre Crabbe.

174 M, XI, 119.
175 M, XI, 34.
176 M, XI, 68-69, 83-84.
177 M, XI, 111, 72, 131.
178 M, XI, 33, 95, 122, 68.
179 Para nuevas concepciones sobre el arte de Pope, véase, por ej., Austin Warren, *Alexander Pope,* en *A Rage for Order,* Chicago, 1948, páginas 37-51; Maynard Mack, *Wit and Poetry and Pope,* en *Pope and His Contemporaries: Essays Presented to George Sherburn,* Oxford, 1949, páginas 20-40; William K. Wimsatt, *Rhetoric and Poems: The Example of Pope,* en *English Institute Essays, 1948,* Nueva York, 1949, págs. 179-207.
180 M, X, 274; V, 231; VIII, 93.
181 En el cit. ensayo de Leslie Stephen, págs. 264-265, pueden verse reunidos juicios francófobos de De Quincey. Desde entonces se han descubierto notas manuscritas de años tardíos en que se observa mayor simpatía respecto al teatro francés; véase *De Quincey on French Drama,* en *More Books,* XIV (1939), 347-352.
182 M, XI, 222-258, reseña de la traducción de Carlyle en *London Magazine,* agosto de 1824. La primera parte, donde se ataca dicha traducción y se formulan los más disparatados juicios acerca de la inmoralidad y prosaísmo de Goethe, etc., no aparece en M.
183 M, IV, 418; cf. 437.
184 M, II, 225.
185 M, XI, 259-272 (1821).
186 Por eso es imposible estar de acuerdo con Clarence D. Thorpe (apéndice al libro de Proctor, pág. 297) en que la obra de De Quincey acerca de la literatura alemana supere en importancia a la de Carlyle.
187 M, IV, 54.
188 M, X, 393-394.
189 M, XI, 389, 392-393.
190 M, XI, 459 (1847).
191 M, XI, 374-376.
192 M, II, 236-239, 242, 283.
193 M, XI, 306.
194 M, XI, 317-319. La cita procede de *Written in March While Resting on the Bridge at the Foot of Brother's Water,* en *Poetical Works,* edic. Selincourt, II, 220.
195 M, XI, 301, 303, 315.
196 M, X, 436. Principio utilizado también respecto al *Rey Lear* (M, X, 49) y al *Paraíso perdido* (M, X, 403-404).

HUNT

A) BIBLIOGRAFÍA

Hemos de citar a Hunt por las ediciones del siglo XIX puesto que no hay otras colecciones modernas que *Leigh Hunt's Dramatic Criticism 1808-1831*, edic. L. H. y C. W. Houtchens, Nueva York, 1949, y *Leigh Hunt's Literary Criticism*, edic. L. H. y C. W. Houtchens, Nueva York, 1956. Esta última ni siquiera es una antología, sino una colección de artículos menores no reimpresos, y algunos de ellos ajenos a la crítica literaria.

Cito *Imagination and Fancy*, 3.ª ed., Londres, 1846, como *IF*.

Edmund Blunden, *Leigh Hunt's "Examiner" Examined*, Londres, 1928, reproduce algunas de las primeras reseñas de Hunt.

La mejor biografía es la de Edmund Blunden, *Leigh Hunt and his Circle*, Londres, 1930.

La monumental monografía de Louis Landré, *Leigh Hunt*, 2 vols. de 295 y 647 págs. en octavo, París, 1935-1936, contiene una completa exposición de la crítica de Hunt y de sus opiniones literarias, amistades y polémicas.

Véase (además de Saintsbury, Abrams y Alba Warren) G. Saintsbury, *Leigh Hunt*, en *Essays in English Literature, 1780-1860*, Londres, 1890, págs. 201-233.

Erika Fischer, *Leigh Hunt und die italienische Literatur*, tesis de Friburgo; Quakenbrück, 1936. Recopilación.

Jeffrey Fleece, *Leigh Hunt's Shakespearean Criticism*, en *Essays in Honor of Walter Clyde Curry*, Nashville, Tennessee, 1954, págs. 181-196.

Clarence Dewitt Thorpe, *An Essay in Evaluation*, en *Leigh Hunt's Literary Criticism*, págs. 3-73. Panegírico desmesurado.

Carolyn W. y Lawrence H. Houtchens, *Leigh Hunt*, en *The English Romantic Poets and Essayists. A Review of Research and Criticism*, edic. C. W. y L. H. Houtchens, Nueva York, 1957, págs. 262-298. Utilísimo.

B) NOTAS

197 *The Book of the Sonnet*, 2 vols., Boston, 1867, I, 87 n.

198 *Examiner*, 1819. Reimpreso en Blunden, *Leigh Hunt's "Examiner" Examined*, pág. 220.

199 Hunt escribió tres artículos sobre las obras críticas de Hazlitt: el dedicado a *Characters of Shakespear's Plays* (1817) está reimpreso en *Leigh Hunt's Dramatic Criticism 1808-1831*, edic. L. H. y C. W. Houtchens,

Nueva York, 1949, págs. 167-179, y notas 317-321; el de *Lectures on the English Comic Poets,* apareció en *Examiner,* 18 de abril de 1819, y el de *Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth,* en *Examiner,* 19 de marzo de 1820. Las complejas relaciones entre Hunt y Hazlitt están descritas por Landré, *Leigh Hunt.*

200 *IF,* págs. v, 277, 295, 29-30, 31-32, 2, 32.

201 *Wit and Humour,* Londres, 1846, págs. 9, 12.

202 *IF,* págs. 32-33, 62.

203 *The Feast of the Poets,* Londres, 1814, verso 18. Es ésta una sátira en verso al estilo de las "sessions of the Poets" del siglo XVII, que Hunt escribió varias veces, añadiéndole largas notas polémicas.

204 *The Book of the Sonnet,* I, 4.

205 *Lamia,* II, verso 237. Blunden, *Leigh Hunt's "Examiner" Examined,* pág. 147. Hay un pasaje semejante en *Men, Women and Books,* Londres, 1847, págs. 4-5.

206 *Literary Criticism,* edic. L. H. y C. W. Houtchens, pág. 387. *IF,* pág. 316.

207 Blunden, *"Examiner" Examined,* pág. 210.

208 *IF,* pág. 63.

209 Londres, 1849, I, 8, 12.

210 Véase especialmente *Lord Byron and Some of His Contemporaries,* Londres, 1828. Los pasajes sobre Byron se aprovechan, aunque suavizados, en *Autobiography* (1850). El libro de Barnette Miller, *Leigh Hunt's Relations with Byron, Shelley and Keats,* Nueva York, 1910, ha sido completamente superado por el de Landré. Mucho de lo que allí se dice más pertenece a las luchas políticas que a la crítica.

211 *Stories from the Italian Poets,* 2 vols., Londres, 1846, I, x, 60. Cf. *The Book of the Sonnet,* I, 17

212 *IF,* págs. 237, 239.

213 *Wit and Humour,* págs. 308-309, 330.

214 *The Feast of the Poets,* pág. 90; carta a John Forster (1847), en Luther A. Brewer, *My Leigh Hunt Library: The Holograph Letters,* Iowa City, Ia., 1938, pág. 246.

215 *A Jar of Honey from Mount Hybla,* Londres, 1848; *Stories from the Italian Poets,* 2 vols., Londres, 1846; *The Book of the Sonnet.*

216 *IF,* págs. 74, 105, 103-135. Una versión anterior (1833), en *Literary Criticism,* págs. 420-45. Lo de "el pintor más grande" figura en la pág. 445.

217 Las primeras reseñas que Hunt escribió sobre Keats, empezando por el elogio del soneto a Chapman, 1 de diciembre de 1816, en Blunden, págs. 127-158. Véase Hyder E. Rollins, *The Keats Circle: Letters and Papers, 1816-1878,* Cambridge, Mass., 1948, y J. R. McGillivray, *On the Development of Keats' Reputation,* en *Keats: A Bibliography and Reference Guide,* Toronto, 1949.

218 Véase Walter Graham, *Shelley's Debt to Leigh Hunt and the "Examiner",* en *PMLA,* XL (1925), 185-192. Payson G. Gates, *Leigh Hunt's Review of Shelley's Posthumous Poems,* en *The Papers of the Bibliographical*

Society of America, XLII (1948), 1-40, publica un original destinado a *The Westminster Review* en 1825, pero que ésta rechazó por consejo de T. L. Peacock.

219 *IF,* pág. 277.

220 Trabajos reimpresos en *Literary Criticism,* págs. 344-371, 509-527.

221 *The Book of the Sonnet,* I, 88. Carta citada por Landré, II, 196.

222 *Wit and Humour,* pág. 69.

223 *Ibid.,* págs. 260, 280-281; y véase *Pope, in some lights in which he is not usually regarded,* en *Men, Women, and Books,* Londres, 1870 (ed. original, 1847), págs. 203-214.

224 *IF,* págs. 220, 222.

225 *Dramatic Criticism,* pág. 168.

226 *Ibid.,* págs. 15, 20, 78-83, 103, 201. *Examiner,* 25 de septiembre de 1808; 5 de abril de 1818.

227 *True Sun,* 9 de agosto de 1833, citado por Landré, II, 165. Véase también *Literary Criticism,* págs. 585-604, para el prólogo a *Stories in Verse,* Londres, 1855.

228 *A Jar of Honey,* pág. 108.

229 Cf., por ej., *IF,* pág. 286, sobre el *Love* de Coleridge: "La admiración apenas me deja decir una palabra sobre este poema", o véase *Jar of Honey,* pág. 114.

230 *IF,* págs. 303, 334, sobre la estrofa 15 de *St. Agnes' Eve.*

231 *Essays in English Literature 1790-1860,* Londres, 1890, pág. 222.

232 Clarence D. Thorpe, *An Essay in Evaluation,* en *Leigh Hunt's Literary Criticism,* edic. L. H. y C. W. Houtchens, pág. 14.

MACAULAY

A) BIBLIOGRAFÍA

Cito *Critical and Historical Essays,* 6 vols., Boston, 1900, como *E,* y *Biographies and Poems, ibid.,* como *B.* Para las cartas y los diarios me valgo de la edición clásica *The Life and Letters of Lord Macaulay,* preparada por su sobrino, George Otto Trevelyan, 2 vols., Londres, 1876. Más extractos del Diario, en Richmond Croom Beatty, *Lord Macaulay,* Norman, Oklahoma, 1938.

Sobre la crítica hay tres artículos útiles: Stanley T. Williams, *Macaulay's Reading and Literary Criticism,* en *Philological Quarterly,* III (1924), 119-131, a modo de catálogo; P. L. Carver, *The Sources of Macaulay's "Essay on Milton",* en *Review of English Studies,* VI (1930), 49-62, sobre Hazlitt; y Frederick L. Jones, *Macaulay's Theory of Poetry in "Milton",* en *Modern Language Quarterly,* XIII (1952), 356-362, sobre Peacock como fuente de Macaulay.

B) NOTAS

233 *Estetica,* 8.ª ed., Bari, 1945, pág. 411.
234 Trevelyan, II, 7-8.
235 *E,* IV, 121, 110, 89, 114.
236 *E,* I, 191-192.
237 Véase la presente *Historia,* I, págs. 154 ss., y II, págs. 147-148 y 256-257. Cf. los artículos de Carver y Jones citados en la bibliografía de arriba.
238 *E,* I, 3, 86.
239 *E,* I, 190, 91.
240 *E,* I, 90, 88, 89.
241 *E,* I, 196, 198, 199, 200.
242 *E,* I, 205-206. Sobre Defoe cf. I, 3; y Trevelyan, II, 454-455.
243 *E,* I, 105-106.
244 *E,* I, 149.
245 *E,* I, 10, 13, 14, 19, 15.
246 *E,* I, 101-102.
247 *E,* II, 354; VI, 68; *B,* 79; *E,* II, 353.
248 Trevelyan, I, 335 (carta, 21 de oct. de 1833).
249 *E,* I, 214, 226. Trevelyan, I, 120.
250 *E,* V, 62, 57.
251 *E,* VI, 130 ss., 139, 143, 145.
252 *B,* 44, 45-46.
253 *E,* VI, 53-54.
254 *E,* II, 331, 334, 333.
255 *E,* II, 210, 211; I, 203.
256 *E,* II, 217.
257 *E,* II, 227, 225.
258 Trevelyan, II, 9.
259 Trevelyan, II, 150. 13 de dic. de 1843. Sobre Jeffrey, véase la presente *Historia,* II, 130 ss.
260 Beatty, pág. 331. 2 de abril de 1850. Beatty, pág. 332. 30 de sept. de 1858.
261 Beatty, pág. 339, sin fecha.
262 Trevelyan, II, 379. 12 de agosto de 1854. "Lee *Northanger Abbey* [de Jane Austen]: vale lo que Dickens y Plinio juntos".
263 Beatty, pág. 340. 16 de sept. de 1859.
264 Trevelyan, II, 279. 28 de julio de 1850.
265 Sobre su admiración por Richardson, véase Trevelyan, I, 131, 377; y por Jane Austen, II, 293, 379. Las *Marginal Notes by Lord Macaulay,* seleccionadas y ordenadas por Sir George Otto Trevelyan, Londres, 1907, recogen anotaciones bastante triviales sobre Shakespeare, Platón, Cicerón, etc. Para la asombrosa lista de autores clásicos —casi todos— que leyó durante su estancia en la India, véase Trevelyan, I, 371, 431, 436.

266 *E*, VI, 50.
267 *E*, II, 209; I, 163.
268 Ejemplos de clasificación valorativa de autores, en Trevelyan, I, 371-372, 474; II, 198, 205, 434, etc.
269 *E*, II, 352.

MILL

A) BIBLIOGRAFÍA

Cito *Dissertations and Discussions*, 2.ª ed., 3 vols., Londres, 1867, como *DD*; *Early Essays*, edic. J. W. M. Gibbs, Londres, 1897, como *EE*. También utilizo *Autobiography*, edic. J. J. Coss, Nueva York, 1924; y *The Letters*, edic. Hugh S. R. Elliott, 2 vols., Nueva York, 1910.

Existe una *Bibliography of the Published Writings of John Stuart Mill*, edic. Ney MacMinn, J. R. Hainds y J. M. McCrimmon, Evanston, Illinois, 1945.

Para estudios sobre la crítica, véase Abrams y Alba Warren, así como el ensayo de Walter J. Ong, *J. S. Mill's Pariah Poet*, en *Philological Quarterly*, XXIX (1950), 333-344, quien, por cierto, exagera la idea de que el poeta es un proscrito, un paria y un ser "absurdo", al decir de Mill. Véase también John M. Robson, *J. S. Mill's Theory of Poetry*, en *University of Toronto Quarterly*, XXIX (1960), 420-438.

B) NOTAS

270 *The Works*, edic. J. Bowring, 11 vols., Edimburgo, 1843. Véase vol. VIII, tabla V; II, 2531, y *DD* de Mill, I, 389.
271 *Autobiography*, pág. 104.
272 *Inaugural Address Delivered to the University of St. Andrews*, 1 de febr. de 1867, Londres, 1867, pág. 86.
273 *DD*, I, 353.
274 *DD*, I, 69-70.
275 *DD*, I, 75-76, 68.
276 *DD*, I, 71-72.
277 *DD*, I, 83, 84, 85, 93, 80. Mill reunió los dos artículos primitivos bajo el nuevo título, más modesto, *Thoughts on Poetry and Its Varieties* al volver a publicarlos en *DD*, en 1859.
278 Véase el ensayo de Ong citado en la bibliografía de arriba.
279 Carta a J. Sterling, 20-22 de oct. de 1831. *Letters*, I, 11-12.
280 Al decir esto nos oponemos a Alba Warren, que, en su capítulo, convierte a Mill en seguidor de Carlyle.

281 *DD*, I, 326-327.
282 *DD*, I, 354.
283 En *Westminster Review*, XXIX (1838), 313.
284 A Carlyle, 5 de julio de 1833, *Letters*, I, 54-55. Véase también la carta del 17 de julio de 1832, *Letters*, I, 35.
285 *EE*, 279.
286 *EE*, 315, y *DD*, II, 129.
287 *EE*, 265-266.
288 Diario, 11 de abril de 1854, en *Letters*, II, 385-386.

RUSKIN

A) BIBLIOGRAFÍA

Cito *The Works* de John Ruskin, edición Library, a cargo de Sir E. T. Cook y A. D. O. Wedderburn, 39 vols., Londres, 1902-1912, como *W*. El último tomo contiene un excelente índice analítico de temas y términos.

Ruskin as Literary Critic, edic. A. H. R. Ball, Cambridge, 1928; útil antología.

Sobre Ruskin véase: R. Wilenski, *John Ruskin*, Londres, 1933; y John D. Rosenberg, *The Darkening Glass: A Portrait of Ruskin's Genius*, Nueva York, 1961. Ambos libros, aunque estudian sus escritos, se preocupan por su personalidad y su patología.

Sobre estética, véase: Henry Ladd, *The Victorian Morality of Art: An Analysis of Ruskin's Esthetic*, Nueva York, 1932; y Sister Mary Dorothea Goetz, *A Study of Ruskin's Concept of the Imagination*, Washington, D. C., 1947; útil. Hay un buen capítulo en Graham Hough, *The Last Romantics*, Londres, 1947.

B) NOTAS

289 *W*, III, 273. Cf. pág. 265.
290 Carta a C. E. Norton, 28 de enero de 1866. *W*, XXXVI, 501.
291 *W*, XXXIV, 377.
292 *W*, XII, 373; XX, 76-77; XII, 122 n.
293 *W*, XI, 187; V, 276.
294 *W*, III, 81 n.
295 *W*, XIX, 588; XXXVI, 193.
296 *W*, VII, 429-430. Ruskin editó y revisó una traducción de *Uli el criado*, Orpington, 1888. Véase *W*, XXXII, 343-345, para su prólogo.
297 *W*, XIX, 584, y XVIII, 53 ss.

298 *W*, XIX, 211-212.
299 *W*, XVIII, 72.
300 *W*, V, 277-278.
301 *Fors Clavigera*, Carta 79, julio 1877. *W*, XXIX, 160.
302 *W*, IV, 186.
303 *W*, VII, XL-XLI (1858).
304 *Fors Clavigera*, carta 76 (1877). *W*, XXIX, 91.
305 Cf. *W*, XII, 507: "Debo más a Carlyle que a ningún otro escritor vivo." También XXVIII, 22; XXXV, 15, 77; XXXVII, 15, etc.
306 Véase apéndice II del vol. III de *Modern Painters*, *W*, V, 427-430, y *Romanist Modern Art*, en *W*, IX, 436-440, donde ataca a Pugin. Cf. Hough, *The Last Romantics*, págs. 86-90.
307 *W*, V, 427-430.
308 *W*, IV, 215. Cf. *ibid.*, pág. 121 n.
309 *W*, III, 623-624.
310 Cf. p. ej., *W*, XI, 201-202; XX, 165; XXVIII, 446-447.
311 *W*, III, 488.
312 *W*, III, 466.
313 *W*, XI, 48 y n.
314 *W*, III, 157, 343.
315 *W*, IV, 47-48.
316 *W*, IV, 57, 52. El primer pasaje fue suprimido en todas las ediciones a partir de la segunda.
317 *W*, IV, 190.
318 *W*, IV, 144.
319 *W*, IV, 288.
320 Véase *On the Pleasures of Fancy* (1884), *W*, XXXIII, 482-483.
321 *W*, IV, 228.
322 *W*, V, 112.
323 Graham Hough, *The Last Romantics*, pág. 37.
324 *W*, XVI, 276-277; *W*, V, 140 ss.
325 *W*, III, 509-510.
326 *W*, III, 268-269.
327 *W*, III, 514-515.
328 *W*, IV, 269-271.
329 *W*, IV, 278.
330 *W*, V, 25.
331 *W*, IV, 295.
332 *W*, V, 133; II, 175.
333 *W*, IV, 255.
334 *W*, V, 115.
335 *W*, XVII, 258-260.
336 *W*, XIX, 300.
337 *W*, XVIII, 350.
338 *W*, XVIII, 346-347, 352.
339 *W*, V, 204.

340 *W*, V, 204, 206-207. Se refiere al *Inferno*, III, 112.

341 *W*, V, 216-217, 211.

342 Véase la nota a este pasaje en A. Pope, *Pastoral Poetry and An Essay on Criticism*, edic. E. Audra y Aubrey Williams, Londres, 1961, páginas 77-78 n.

343 *W*, XVIII, 124. La cita procede de *Three Years She Grew in Sun and Shower* de Wordsworth.

344 *Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century*, Berkeley, 1942.

345 *W*, XX, 46.

346 Por ej., *W*, XIII, 545; XIX, 250; XX, 78, 83, 295, 298-299, o XVIII, 173, 437, 439-440; y IX, 14; XIX, 390; XXIV, 203-204.

347 *W*, X, 196.

348 *W*, V, 321.

349 *W*, XX, 212.

350 Véase su *Autobiography*, Nueva York, 1943, págs. 33, 53, y el comentario de John D. Rosenberg, *The Darkening Glass*, págs. 71 ss.

351 Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, París, 1933, pág. 195: "L'Univers reçut tout d'un coup à mes yeux un prix infini." *A un ami*, París, 1948, pág. 149: "Cela n'empêche pas les ouvrages de Ruskin d'être souvent stupides, maniaques, crispants, faux, irritants, mais c'est toujours estimable et toujours grand." Más pormenores sobre Proust y Ruskin, en Walter A. Straus, *Proust and Literature*, Cambridge, Mass., 1957, págs. 177-186, y bibliografía.

352 *W*, XV, 27 n.

V: CRÍTICA NORTEAMERICANA

INTRODUCCIÓN GENERAL

A) BIBLIOGRAFÍA

Existen varias historias generales de la crítica americana, aunque no del todo satisfactorias.

Norman Foerster, *American Criticism*, Boston, 1928; serie de profundos ensayos sobre Poe, Emerson, Lowell y Whitman, con una afirmación final del punto de vista del Nuevo Humanismo.

George E. De Mille, *Literary Criticism in America*, New York, 1931, abarca desde Poe a Stuart Sherman; sin relieve.

Bernard Smith, *Forces in American Criticism*, Nueva York, 1939; de orientación marxista, penetra hondo a veces.

Floyd Stovall (ed.), *The Development of American Literary Criticism*, Chapel Hill, 1955; volumen misceláneo, con contribuciones de muy desigual valor.

John Paul Pritchard, *Criticism in America,* Norman, Oklahoma, 1956; compilación mala e incoherente. Véase también su anterior *Return to the Fountains,* Durham, N. C., 1942, sobre las fuentes clásicas.

Robert E. Spiller (ed.) *et al., Literary History of the United States,* 3 vols., Nueva York, 1948; con capítulos sobre la crítica y mucha información en el vol. III, y bibliografía.

Clarence Arthur Brown (ed.), *The Achievement of American Criticism,* Nueva York, 1954; excelente antología histórica, con introducción y bibliografía.

Sobre el período de orígenes anterior a la Guerra Civil, véase William Charvat, *Origins of American Critical Thought,* Filadelfia, 1936; Benjamin T. Spencer, *Quest for Nationality: An American Literary Campaign,* Syracuse, N. Y., 1957; y J. P. Pritchard, *Literary Wise Men of Gotham: Criticism in New York 1815-1860,* Baton Rouge, La., 1963.

B) NOTAS

1 Smith, *Forces in American Criticism,* pág. 217.

2 *Edinburgh Review,* enero 1820. Reseña de *Annals of the United States* de Scybert.

3 Brown, *The Achievement of American Criticism,* págs. 143-144.

4 *Ibidem,* pág. XXI: de *Kavanagh.*

5 Antes de 1835 ya habían aparecido 31 ediciones norteamericanas de *Elements of Criticism* de Kames, 53 de *Lectures* de Blair, y 9 de *Essays on Taste* de Alison. Véase Charvat, *Origins of American Critical Thought,* págs. 30-31.

6 En Nueva York, 1826; no publicadas hasta 1884; véase Brown, pág. 111 n.

7 *Ibidem,* págs. 112, 115, 116.

8 1832; en Brown, págs. 219 ss.

POE

A) BIBLIOGRAFÍA

Cito por *The Complete Works* (abrev., *W*), edic. de James A. Harrison, 17 vols., Nueva York, 1902, que es la llamada Edición de Virginia, mucho más completa que ninguna. Para *The Letters* utilizo la edición de John Ward Ostrom, 2 vols., Cambridge, Mass., 1948.

Los estudios constituyen legión innumerable. Los más valiosos y críticos son: Norman Foerster, *American Criticism,* Boston, 1925, págs. 1-51;

e Yvor Winters, *In Defense of Reason,* Denver, Colo., 1947, págs. 234-261. Antes en *Maule's Curse,* Norfolk, Conn., 1938.

Otros estudios:

Allen Tate, *The Angelic Imagination: Poe as God,* en *The Forlorn Demon,* Chicago, 1953, págs. 56-78. También en *The Man of Letters in the Modern World,* Nueva York, 1955, págs. 113-131.

Joseph Chiari, *Symbolisme from Poe to Mallarmé,* Londres, 1956, espec. págs. 97-116.

Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature,* Chicago, 1953, págs. 36-39, 248-249.

Margaret Alterton y Hardin Craig, prólogo a *E. A. Poe, Representative Selections,* Cincinnati, 1935; intento de reducir las teorías de Poe a un sistema racional.

N. Bryllion Fagin, *The Histrionic Mr. Poe,* Baltimore, 1949; lleva un capítulo sobre crítica dramática.

Edward H. Davidson, *Poe: A Critical Study,* Cambridge, Mass., 1957, espec. págs. 43-75.

Vincent Buranelli, *Edgar Allan Poe,* Nueva York, 1961, págs. 54-63, 110-127.

Sidney P. Moss, *Poe's Literary Battles,* Durham, N. C., 1963; estudio detallado, donde se reivindica a Poe.

Fuentes:

Margaret Alterton, *The Origins of Poe's Critical Theory,* Iowa City, 1925.

Marvin Laser, *The Growth and Structure of Poe's Concept of Beauty,* en *ELH,* XV (1948), 69-84, señala la influencia de la *Defence of Poetry* de Shelley a partir de su publicación en 1840.

Floyd Stovall, *Poe's Debt to Coleridge,* en *University of Texas Studies in English,* X (1930), 70-127.

Albert J. Lubell, *Poe and A. W. Schlegel,* en *Journal of English and Germanic Philology,* LII (1953), 1-12.

Henry A. Pochmann, *German Culture in America,* Madison, Wis., 1957, págs. 405-408.

Otros artículos: Nelson F. Adkins, "*Chapter on American Cribbage*": *Poe and Plagiarism,* en *The Papers of the Bibliographical Society of America,* XLII (1948), 169-210; y George Kelly, *Poe's Theory of Unity,* en *Philological Quarterly,* XXXVII (1958), 34-44.

B) NOTAS

9 Cf. *W*, X, 100, 196, o XI, 158.
10 *W*, XII, 8.
11 *W*, XII, 4.
12 *W*, XVI, 120.
13 *W*, XII, 140.
14 *W*, XI, 89.
15 Por ej.: "Vivieron los alemanes durante toda la Edad Media en la más crasa ignorancia del arte de escribir", *W*, XVI, 115; XIV, 71.
16 *W*, XIV, 289.
17 *W*, XI, 266.
18 *W*, XI, 177; X, 137.
19 *W*, XV, 260.
20 *W*, XIII, 171.
21 Véase el comentario de Pochmann, *German Culture in America*, páginas 383-386.
22 *W*, XI, 38-64.
23 *W*, XII, 118, sobre *Fashion* de Mrs. Mowatt.
24 Véase la reseña de *Tortesa* de Willis y de *Spanish Student* de Longfellow, *W*, XIII, 33 ss.
25 *W*, XI, 2.
26 Por ej., *W*, XIV, 282; XI, 41.
27 Cf. *W*, XIV, 74, o XI, 1-2.
28 *W*, XI, 2.
29 *W*, XIV, 272; XI, 70.
30 *W*, XIV, 271-272; cf. XI, 258.
31 *W*, XIV, 272; XI, 70.
32 *W*, XIII, 131.
33 *W*, XVI, 164.
34 *W*, XI, 148-149.
35 *W*, XI, 68.
36 *W*, XI, 71.
37 *W*, XIII, 112-113.
38 *W*, XIV, 273.
39 *W*, IV, 203-204.
40 Persisten en este término resonancias de su empleo en la frenología. Véase Edward Hungerford, *Poe and Phrenology*, en *American Literature*, II (1930), 209-231.
41 *W*, XIV, 273-274.
42 *In Defense of Reason*, pág. 241.
43 *W*, VIII, 283.
44 *W*, XIV, 274.
45 *W*, X, 159-160.
46 *W*, XIV, 291.

47 *W*, XIV, 198.
48 *W*, XIV, 201.
49 Probablemente sugerida por los grandes elogios de A. W. Schlegel, *Über dramatische Kunst und Litteratur*, Heidelberg, 1817, III, 344-345.
50 *W*, X, 66.
51 *W*, VIII, 299.
52 *W*, XIV, 275; cf. XI, 75.
53 A J. R. Lowell, 2 de julio de 1844; en *Letters*, edic. Ostrom, I, 257-258.
54 *W*, XIV, 275; cf. XI, 75.
55 Existe, sin embargo, un pasaje aislado en el *Colloquy of Monos and Una*, donde se dice que la "analogía" es "la única que habla a la imaginación con acento convincente", *W*, IV, 202.
56 Véase *W*, XIV, 187, o XVI, 197.
57 *W*, XIV, 187.
58 Véase *Les premiers traits de l'érudition universelle*, Leyden, 1767. Bielfeld reproduce el artículo de Voltaire sobre la imaginación (1765), publicado en la *Encyclopédie*, y sigue a Batteux y Condillac.
59 *W*, VIII, 283.
60 *W*, XII, 38-39.
61 *W*, XII, 27, y XV, 13-14.
62 *W*, VIII, 295-296.
63 *W*, XII, 39-40.
64 Véase Stovall sobre Coleridge, y Lubell y Pochmann sobre Schlegel.
65 *W*, XVI, 313.
66 Véase Alterton-Craig, introducción, espec. págs. XXXI, XXXIII, XLVIII, LII.
67 *W*, IV, 150.
68 *W*, XI, 148.
69 *W*, XIV, 73.
70 *W*, XIV, 195.
71 Prólogo a *La genèse d'un poème* (1859), traducción de la *Philosophy of Composition* de Poe, en *Œuvres complètes*, edic. J. Crépet, París, 1922-1953, IX, 153-154: "S'est-il fait, par une vanité étrange et amusante, beaucoup moins inspiré qu'il ne l'était naturellement? A-t-il diminué la faculté gratuite qui était en lui pour faire la part plus belle à volonté? Je serais assez porté à le croire... Après tout, un peu de charlatanerie est toujours permis au génie, et même ne lui messied pas."
72 *W*, XIV, 194-195.
73 Véanse los convincentes artículos de W. K. Wimsatt, Jr., *Poe and the Chess Automaton*, en *American Literature*, XI (1939), 138-151; *What Poe Knew of Cryptography*, en *PMLA*, LVIII (1943), 754-779; *Poe and the Mystery of Mary Rogers*, en *PMLA*, LVI (1941), 230-248. Para la opinión contraria, véase Denis Marion, *La méthode intellectuelle d'Edgar Poe*, París, 1952.
74 Véase Aldous Huxley, *Vulgarity in Literature*, Londres, 1930.

75 *W*, XIV, 266.
76 *W*, XIV, 266.
77 *W*, XIV, 196.
78 *W*, XIV, 267.
79 *W*, XIV, 196.
80 *W*, XIII, 153.
81 *W*, XIII, 153; XI, 108.
82 *W*, XI, 108; cf. XIV, 188.
83 Véase esta *Historia*, II, 62.
84 Por ej., *W*, XVI, 57; X, 37.
85 *W*, XIV, 193.
86 *W*, XIII, 45; XIV, 188; X, 117.
87 *W*, XVI, 10.
88 *W*, XI, 75; XI, 24; XIV, 275.
89 Véase W. L. Werner, *Poe's Theories and Practice in Poetic Technique*, en *American Literature*, II (1930), 157-165. Hervey Allen, *Israfel* (2 vols., Nueva York, 1926), II, 763, cita a un oyente de una conferencia de Poe en Lowell, Mass., el 16 de julio de 1848, según el cual Poe acentuaba el ritmo regular, "midiendo el movimiento como si lo escandiese". Véase Gay Wilson Allen, *American Prosody*, Nueva York, 1935, págs. 57-61, para un análisis de *The Rationale of Verse*.

EMERSON

A) BIBLIOGRAFÍA

Cito las siguientes obras, abreviándolas en su referencia como se indica:

Complete Works, Centenary Edition, 12 vols., Boston, 1903, como *W*.

Journals, 1820-1872, 10 vols., Boston, 1909, como *J*.

The Letters, edic. Ralph L. Rusk, 6 vols., Nueva York, 1939, como *L*.

The Correspondence of Thomas Carlyle and Ralph Waldo Emerson, 1834-1872, 2 vols., Boston, 1894, como *Cor*.

Parnassus, edic. R. W. Emerson, Boston, 1875.

The Uncollected Writings: Essays, Addresses, Poems, Reviews and Letters, edic. C. C. Biglow, Boston, 1912, como *UW*.

James Elliot Cabot, *A Memoir of R. W. Emerson*, 2 vols., Boston, 1887.

La enorme bibliografía se encuentra certeramente analizada en F. I. Carpenter, *Emerson Handbook*, Nueva York, 1953; y en el capítulo de Floyd

Stovall de *Eight American Authors. A Review of Research and Criticism,* edic. F. Stovall, Nueva York, 1956, págs. 47-99. Allí se enumeran los muchos ensayos notables dedicados a Emerson: por ej., los de Matthew Arnold, Leslie Stephen, Henry James, George Santayana y W. C. Brownell. Falta, por cierto, el de E. R. Curtius, en *Kritische Essays zur europäischen Literatur,* Berna, 1950.

Entre los recientes estudios generales destacan: Sherman Paul, *Emerson's Angle of Vision,* Cambridge, Mass., 1952, y Stephen E. Whicher, *Freedom and Fate: An Inner Life of R. W. Emerson,* Filadelfia, 1953.

Vivian C. Hopkins, *Spires of Form: A Study of Emerson's Aesthetic Theory,* Cambridge, Mass., 1951, es el mejor libro sobre el tema.

Emerson Grant Sutcliffe, *Emerson's Theories of Literary Expression,* Urbana, Ill., 1923, sigue siendo útil.

El capítulo de *American Criticism* de Norman Foerster, Boston, 1928, acentúa sus simpatías clasicistas.

Donald MacRae, *Emerson and the Arts,* en *Art Bulletin,* XX (1938), 78-95, hace agudas observaciones sobre la estética.

F. O. Matthiessen, *American Renaissance,* Nueva York, 1941, incluye un excelente capítulo dedicado principalmente al lenguaje de Emerson.

Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature,* Chicago, 1953, dedica varias páginas a brillantes reflexiones sobre el simbolismo emersoniano.

R. P. Adams, *Emerson and the Organic Metaphor,* en *PMLA,* LXIX (1954), 117-130, discute con acierto un punto importante.

Para fuentes véase:

René Wellek, *Emerson and German Philosophy,* en *New England Quarterly,* XVI (1943), 41-62 (reimpreso en *Confrontations,* Princeton, 1965); parece justo todavía en sus conclusiones.

Más pormenores en Henry A. Pochmann, *German Culture in America,* Madison, Wisc., 1957; y en Stanley M. Vogel, *German Literary Influences on the American Transcendentalists,* New Haven, 1955.

Kenneth W. Cameron, *Emerson the Essayist: An Outline of His Philosophical Development through 1836 with Special Emphasis on the Sources and Interpretation of Nature,* 2 vols., Raleigh, N. C., 1945.

John Smith Harrison, *The Teachers of Emerson,* Nueva York, 1910, trata de los neoplatónicos.

Vivian C. Hopkins, *The Influence of Goethe on Emerson's Aesthetic Theory,* en *Philological Quarterly,* XXVII (1948), 325-344; y del mismo autor: *Emerson and Cudworth: Plastic Nature and Transcendental Art,* en *American Literature,* XXIII (1951), 80-98.

B) NOTAS

90 *W*, III, 38.

91 21 de julio de 1855; véase *L*, IV, 520. Whitman publicó la carta en el *New York Daily Tribune*, 10 de octubre de 1855. Más tarde, Emerson cedió un tanto en su primer entusiasmo espontáneo. Cf., por ej., "Nuestro indómito Whitman, dotado de verdadera inspiración, pero sofocado por su vientre titánico", en *L*, V, 87 (1857).

92 *Essays in Literary Criticism*, edic. I. Singer, Nueva York, 1956, pág. 224.

93 *W*, II, 57.

94 *W*, XII, 12.

95 *L*, II, 167 (8 de octubre de 1838).

96 *Cor*, I, 161 (10 de mayo de 1838), y I, 325 (30 de agosto de 1840).

97 *J*, VIII, 463 (1854).

98 Austin Warren, *New England Saints*, Ann Arbor, Mich., 1956, página 46.

99 Punto particularmente bien descrito en Whicher, *Freedom and Fate*. El intento de Pochmann, en *German Culture*, de hacer del neoplatonismo de Emerson solamente un fugaz intermedio entre una fase kantiana y otra científica de su ideario no me convence en absoluto.

100 *W*, III, 196.

101 *W*, I, 24, y XII, 217-218. Nótese que estas palabras traducen otras de K. P. Moritz, tal como las cita Goethe, *Werke*, J.-A., XXXIII, 61.

102 *W*, VI, 305.

103 *W*, VIII, 40, 43.

104 *W*, VII, 182; *The Problem*, en *W*, IX, 7.

105 *W*, III, 9-10.

106 *W*, I, 24; *W*, II, 354.

107 *The Rhodora*, en *W*, IX, 38; *W*, IV, 56.

108 *Parnassus*, prólogo, pág. LV.

109 *W*, I, 55.

110 *W*, VIII, 17, 20-21.

111 *W*, VIII, 38.

112 *W*, VII, 52; cf. *J*, III, 395-396 (1834), y *J*, VII, 173-174 (1846).

113 *W*, VIII, 23.

114 *W*, III, 20.

115 *W*, I, 32.

116 *W*, III, 20; cf. Plotino, *Select Works*, tr. Thomas Taylor, Londres, 1817.

117 *W*, III, 34-35.

118 *W*, III, 34; *W*, IV, 121.

119 *W*, XII, 300-302.

120 *W*, VIII, 15.

121 *J*, VI, 18 (1841).

122 *W*, VI, 304.

123 *W*, XII, 129.
124 *W*, XII, 283.
125 *W*, I, 111.
126 *W*, VIII, 34-35, 37.
127 *W*, II, 82-83.
128 *W*, II, 356.
129 *W*, VI, 255.
130 *J*, IX, 207 (1859).
131 *J*, V, 227 (1839).
132 *W*, II, 358.
133 *W*, XII, 278. Emerson cita mal a Bacon (*Advancement of Learning*, lib. XI, IV, 2): "It doth raise and erect the mind, by submitting the shows of things to the desires of the mind; whereas reason doth buckle and bow the mind into the nature of things." Emerson, al suprimir la segunda mitad del pasaje y añadir la frase sobre el mundo ideal, hace parecer a Bacon mucho más platónico de lo que justifica el texto.
134 *W*, VIII, 57; *J*, II, 401 (1831).
135 *W*, VII, 50.
136 *W*, I, 29.
137 *W*, III, 21-22.
138 *W*, I, 30.
139 *W*, XII, 366. Repetido en *Parnassus*, pág. LV.
140 *W*, VIII, 13.
141 *W*, II, 108; cf. *W*, II, 352.
142 *W*, VII, 52-53; cf. Goethe, *Werke*, J.-A., XXVII, 108; XXXIII, 108; citado aquí, en esta *Historia*, I, 241.
143 *W*, XII, 303-304; también *J*, IV, 90 (1836); *J*, V, 434 (1840); y cf. *J*, IX, 24-25 (1856), que se refiere al ensayo de Sainte-Beuve. El artículo *Shakespeare und kein Ende* (*Werke*, J.-A., XXXVII, 41-42) parece la fuente más clara. Véase esta *Historia*, I, 255.
144 *J*, X, 267, 278 (1868-1869).
145 *W*, III, 18-19.
146 *W*, XII, 408, 410, 413.
147 Henry James, *Literary Remains*, Boston, 1885, pág. 293; J. R. Lowell, *Letters*, edic. C. E. Norton, Nueva York, 1894, II, 175 (1876).
148 *W*, XII, 276.
149 *W*, VII, 48-49.
150 *W*, II, 133; *W*, XII, 71.
151 *UW*, 138-139.
152 *W*, VII, 38.
153 *UW*, 21; *W*, VIII, 30-31.
154 *W*, II, 17.
155 *J*, III, 309 (1834).
156 *J*, V, 487 (1840); *J*, V, 520-522 (1841); *W*, VIII, 196.
157 *J*, VIII, 541 (1855); *J*, VI, 243 (1842).
158 *W*, VIII, 274 ss., 296.

159 *W*, XII, 72; *W*, III, 232; también *J*, V, 102 (1838).
160 *W*, II, 357-358.
161 *J*, V, 129-130 (1838).
162 *J*, VI, 275 (1842).
163 *W*, II, 356, 362; *J*, V, 398 (1840); *W*, II, 365.
164 *W*, I, 35.
165 *J*, V, 295 (1839).
166 *J*, V, 283 (1839).
167 *W*, III, 25.
168 *W*, VIII, 56.
169 *W*, III, 47.
170 *W*, III, 8.
171 Véase Nelson F. Adkins, *Emerson and the Bardic Tradition*, en *PMLA*, LXIII (1948), 662-677.
172 *J*, V, 399 (1840).
173 Véase, por ej., *J*, II, 233-234; *W*, VII, 193-194; *W*, XII, 341; *J*, V, 112. Cf., por ej., Vivian Hopkins, *Spires of Form*, pág. 244, n. 95.
174 Edic. Chesley J. Mathews, en *Harvard Library Bulletin*, XI (1957), 208-244, 346-362.
175 Véase Charles Lowell Young, *Emerson's Montaigne*, Nueva York, 1941, espec. págs. 10 ss. Emerson apreciaba a Montaigne como persona y moralista, pero apenas si llegó a enfrentarse con su escepticismo. Ni siquiera alude a la *Apología de Ramón Sabunde*. "The grand old sloven" (grande y entrañable chapucero), en *J*, III, 538 (1835).
176 Se trata de una antología, aventura editorial promovida, en parte, por la hija de Emerson, Edith, y que ha de considerarse como un enorme repertorio de lugares comunes, con muchas concesiones al gusto de la época. Es interesante la introducción que le puso Emerson.
177 Véase *W*, II, 245 ss., *Heroism*, y pág. 256. También el epígrafe de *Self-Reliance* (*W*, II, 43) y *W*, VIII, 55, 328. Para Emerson como lector de Beaumont y Fletcher, véase, por ej., *J*, V, 85 ss. (1839).
178 *J*, VII, 163 (1846); *J*, V, 347 (1839). *Parnassus*, pág. LX.
179 *L*, VI, 19 (1868); *W*, XII, 319.
180 *W*, V, 298; *W*, VIII, 66; *J*, II, 107-109 (1826), *Parnassus*, página VIII; cf. J. B. Moore, *Emerson and Wordsworth*, en *PMLA*, XLI (1926), 179-192.
181 *J*, IX, 336-337 (1861).
182 *J*, IV, 436 (1838); V, 261 (1839).
183 *J*, VIII, 462 (1854). Un pasaje de tono más moderado, en *J*, VIII, 29-30 (1849).
184 Véase, por ej., *L*, I, 264 (1829); *J*, II, 253-254 (1828), 415-416 (1831); *J*, V, 5 (1838). Véase también Cabot, *Memoir*, II, 751 y las selecciones del *Parnassus*, págs. IV, VI.
185 *W*, IV, 217-218; *W*, XI, 448.
186 *W*, XI, 451; *W*, IV, 191, 197, 212-213, 215; *J*, X, 27 (1864).
187 *W*, VIII, 69; *W*, XII, 325-326; *W*, IV, 284 y 287.

188 *W*, III, 242; *W*, IV, 274. Cf. Frederick B. Wahr, *Emerson and Goethe*, Ann Arbor, 1915, para más detalles.

189 Véase el artículo de Vivian Hopkins, *The Influence of Goethe*, citado en la bibliografía de más arriba.

190 Véase mi artículo *Emerson and German Philosophy* para un examen más detenido respecto a la cuestión de fuentes. Emerson conocía algo de la estética de Schelling, pero a través de la paráfrasis de Coleridge sobre el discurso pronunciado por el filósofo alemán en Munich (véase esta *Historia*, II, 90, 175-176); y en 1845 leyó o se proponía leer la traducción, obra de Cabot, de *Vom Wesen der menschlichen Freiheit* de Schelling (véase *L*, III, 293, 298-299, 303-304, 343).

Los otros trascendentalistas

A) BIBLIOGRAFÍA

Las citas de Thoreau, según *Writings* (abrev., *W*), Riverside Edition, 10 vols., Cambridge, Mass., 1894, y según el *Journal*, 14 vols., Boston, 1906.

Para Jones Very utilizo *Essays and Poems*, Boston, 1839.

Las citas de Margaret Fuller, según *The Writings* (abrev., *TW*), seleccionados y editados por Mason Wade, Nueva York, 1941, con bibliografía de los artículos. Para lo que falta en esta edición sigo las selecciones de *Art, Literature and the Drama* y *Life Without and Life Within*, Boston, 1874, edic. de Arthur B. Fuller (también llamadas vols. V y VI de *Works*).

Sobre Thoreau, véase Matthiessen y Feidelson, y también Fred W. Lorch, *Thoreau and the Organic Theory of Poetry*, en *PMLA*, LIII (1938), 286-302.

Sobre Jones Very, véase William I. Bartlett, *Jones Very: Emerson's 'Brave Saint'*, Durham, N. C., 1942.

Sobre Margaret Fuller, véase Pochmann y también:

Frederick A. Braun, *Margaret Fuller and Goethe*, Nueva York, 1910.

Helen N. McMaster, *Margaret Fuller as a Literary Critic*, en *University of Buffalo Studies*, VII (1928), n.º 3.

Arthur R. Schultz, *Margaret Fuller: Transcendentalist Interpreter of American Literature*, en *Monatshefte für deutschen Unterricht*, XXXIV (1942), 169-182.

F. O. Matthiessen, *Margaret Fuller as Critic*, en *The Responsibilities of the Critic*, Nueva York, 1952, págs. 145-147.

B) NOTAS

191 *Journal*, I, 94.
192 *Ibid.*, IX, 99.
193 *Ibid.*, XIII, 56.
194 *Ibid.*, VII, 386-387.
195 *Ibid.*, VIII, 441, y I, 329.
196 *Miscellanies*, *W*, X, 100, 102, 111, 113, 124.
197 *Journal*, IX, 86.
198 *W*, II, 164.
199 *A Week on the Concord and Merrimack Rivers*, *W*, I, 453.
200 Yvor Winters, en *Maule's Curse*, Norfolk, Conn., 1938, después incluido en *In Defense of Reason*, Denver, Colo., 1947, págs. 262 ss. Elogios de Winters a los ensayos, pág. 269. También Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Nueva York, 1953, págs. 247-248.
201 Véase *Poems*, edic. W. P. Andrews, Boston, 1883, pág. 20.
202 *Essays and Poems*, pág. 37.
203 *Ibid.*, págs. 47, 70, 60, 91.
204 Citado en Perry Miller, *The Transcendentalists*, Nueva York, 1950, pág. 339.
205 *Ibid.*
206 *TW*, pág. 225.
207 *Art, Literature and the Drama*, págs. 23-24.
208 *TW*, pág. 360.
209 *Ibid.*, págs. 363, 390, 393.
210 Carta en T. W. Higginson, *Margaret Fuller Ossoli*, Boston, 1884, pág. 90; y cartas de Emerson, espec. *L*, II, 352-353, 24 de octubre de 1840.
211 *TW*, pág. 374.
212 *Ibid.*, págs. 397, 400. Véase Poe, *Works*, edición Virginia, XV, 79; XVII, 290, 333. Poe la llamó una "odiosa solterona", "agria de genio".
213 *TW*, págs. 383, 366.
214 *Life Without and Life Within*, págs. 153-157, 127-140; *Art, Literature and the Drama*, 198.
215 *Ibid.*, págs. 207-221.
216 *TW*, págs. 312-346, espec. págs. 337-338, 332-333.
217 *Ibid.*, págs. 301-311, espec. págs. 303, 310.
218 *Ibid.*, págs. 351-352, *Life Without and Life Within*, págs. 131-133.
219 Sobre Goethe véase espec. el prólogo a Eckermann, *TW*, pág. 232 (1839); y el artículo de *The Dial* (1841), *TW*, pág. 242. Lista completa en Pochmann, pág. 764, n. 307.
220 *Menzel's View of Goethe* (1841), en *Life Without and Life Within*, págs. 13-22.
221 *TW*, págs. 246-247, 262-263, 264 ss.
222 *Ibid.*, pág. 252.
223 *Ibid.*, págs. 244, 248, 259.
224 *Ibid.*, págs. 242, 238.

VI: CRÍTICA ALEMANA

INTRODUCCIÓN GENERAL

A) BIBLIOGRAFÍA

El estudio más completo es el de Bruno Markwardt en el vol. IV de *Geschichte der deutschen Poetik,* 4 vols., Berlín, 1959. Hay en él gran erudición, aunque peca de categorización esquemática y de provincianismo total. Esbozo ligero es el de S. Lempicki, *Literarische Kritik,* en Merker-Stammler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte,* 4 vols., Berlín, 1925-1931, II, 145-158. Para una antología de tendencia marxista, véase *Meisterwerke deutscher Literaturkritik,* edic. Hans Mayer, vol. II, *Von Heine bis Mehring,* Berlín, 1956.

Una cómoda reimpresión de los ataques contra Goethe puede verse en Michael Holzmann, *Aus dem Lager der Goethe-gegner,* Berlín, 1904. Reimpresión de las primeras reseñas y bibliografía completa de la crítica en torno a Goethe hasta 1832, en Oscar Fambach, *Goethe und seine Kritiker,* Düsseldorf, 1955.

Libros instructivos sobre tendencias intelectuales: Erich Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften,* 2.ª ed., Tubinga, 1930; y Karl Löwith, *Von Hegel bis Nietzsche,* Zurich, 1941. Traducción de David E. Green, Nueva York, 1964.

Grillparzer:

Sämtliche Werke, edic. Moritz Necker, 16 vols., Leipzig, 1903 (abrev., *SW*).

Estudios sobre Grillparzer:

Fritz Strich, *Franz Grillparzer's Aesthetik,* Berlín, 1905; sigue siendo lo mejor sobre el tema.

Josef Nadler, *Franz Grillparzer,* Vaduz, Liechtenstein, 1948; ojeada de conjunto a sus opiniones.

Arturo Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega,* Berlín, 1894; estudia las fuentes sobre todo.

Werner Milch, *Grillparzers literarische Kritik,* en *Kleine Schriften,* Heidelberg, 1957, págs. 38-46.

Uhland:

Gesammelte Werke, edic. Hermann Fischer, 6 vols., Stuttgart, 1892 (abrev., *GW*).

Sobre Uhland, véase Hermann Schneider, *Uhland, Leben, Dichtung, Forschung,* Berlín, 1920.

Eichendorff:

Cito por *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands,* edic. W. Kosch, Kempten, 1906.

Comentarios sobre Eichendorff:

R. Schindler, *Eichendorff als Literarhistoriker,* Mulhouse, 1926; tesis de Zurich.

Otto Keller, *Eichendorffs Kritik der Romantik,* Zurich, 1954.

H. E. Hass, *Eichendorff als Literaturhistoriker,* en *Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* edic. H. Lützeler, II (1954), 103-177.

Carus:

Cito por C. G. Carus, *Goethe,* edic. de Ernst Merian-Genast, Zurich, 1948; con buena introducción del editor.

Menzel:

E. Jenal, *Menzel als Dichter, Literaturhistoriker und Kritiker,* Berlín, 1937; intenta una rehabilitación.

Börne:

Gesammelte Schriften, 12 vols., Hamburgo, 1862 (abrev., *GS*).

B) NOTAS

1 Véase Saintsbury, *History of Criticism,* III, 569-573, que le presenta como una "sorpresa" de su capítulo sobre Alemania.

2 Véase Farinelli, y *SW,* XIII, 10-11, 20.

3 *SW,* XIV, 38: "Alles, was kommt, musste so kommen; der Willkür, der Stimmung, dem Genie, der Laune ist kein Spielraum gelassen, bis aufs Blut wird alles erklärt."

4 *SW,* XIV, 42: "Die Fortschritte der Kunst sind von den Talenten abhängig, und nicht von den Weltbegebenheiten. Goethe wäre derselbe grosse Dichter geworden, wenn es auch nie einen Friedrich den Grossen gab, und die französische Revolution, die doch drastisch genug war, hat keinen einzigen Poeten hervorgebracht."

5 *SW,* XIV, 45: "Ein Genie ist immer eine Art Wunder und kann durchaus nicht natürlich erklärt werden."

6 *SW,* XIV, 40: "Unter die Reisebeschreibungen klassifizieren."

7 *SW,* XIV, 41.

8 *SW,* XVI, 109; XV, 189-190: "Wer *etwas* weiss und kann, der schreibt *etwas* und nicht über etwas... Das kritische Talent ist ein Ausfluss des hervorbringenden. Wer selbst etwas machen kann, kann auch das beurteilen was andere gemacht haben."

9 *SW*, XV, 135, 131. Strich, pág. 8, cita una frase (de 1859) sobre Bouterwek: "der beste Aesthetiker und einzig verlässliche Führer im Reiche der Theorie". Muchos más pormenores sobre las fuentes, en Strich.

10 *SW*, XV, 127, 129, 136, 156. Pág. 159: "nicht allegorisch, aber gewissenmassen symbolisch."

11 *SW*, XV, 176, 179 ss. Pág. 181: "Dunkle Ahnung". Pág. 185: "Personifikation der Naturnotwendigkeit... Ein Welttropus." Cf. también el borrador del prólogo a *Die Ahnfrau* (1817) y otras notas en *SW*, III, 14-20.

12 *SW*, XV, 175. XII, 95: "Gefühl der Notwendigkeit". "Die innere Form des Dramas." XII, 66: "Gegenwart". XII, 111: "Die Inkongruenzen der Natur zur Geltung und Wirklichkeit bringen." Cf. XV, 186. *SW*, XII, 135: "Durch seine blosse Existenz Glauben erzwingt." Sobre los gestos, véase Strich, págs. 98 ss.

13 *SW*, XIII, 50; XV, 178. Sobre *Ottokar*, véase *SW*, XII, 93-95, 102.

14 *SW*, XV, 150; también XII, 89; XV, 151: "Der Komplex der Mittel, seine Gedanken lebendig auf den Zuhörer übergehen zu lassen." Cf. XIV, 64.

15 *SW*, XIV, 10, 18, 32, 40, 80, etc. Sobre Corneille, XIV, 189-190.

16 *SW*, XIX, 81 ss. Sobre Werner, XIV, 87.

17 *SW*, XIV, 94-95, 118; XII, 140. "Ein lumpiger Patron."

18 Conversación con Otto Prechtler, en Nadler, pág. 371: "Der Mann weiss alles. Er weiss zum Beispiel, wie unser Herrgott entstanden ist, ich aber weiss das nicht, und so kann ich mit ihm nicht sprechen."

19 *SW*, XIV, 136.

20 *GW*, IV, 41. Originalmente en *Musen* de Fouqué, 1812.

21 *GW*, VI, 13: "Er hat die Gegenwart ergriffen."

22 *GW*, IV, 135-137: "Den Gang dieser Entwicklung."

23 *GW*, IV, 137: "organisch". Pág. 147: "Ein poetischer Kern."

24 *GW*, I, 448. Véase carta a C. Lachmann, 20 de julio de 1827, citada en Mary Thorp, *The Study of the Nibelungenlied*, Oxford, 1940, pág. 35.

25 Las páginas dedicadas a los románticos reproducen lo escrito anteriormente en *Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland*, Leipzig, 1847.

26 *Geschichte*, pág. 364: "wesentlich Katholischer... als die meisten seiner Katholizisierenden Zeitgenossen."

27 *Zur Geschichte des Dramas*, Leipzig, 1854, págs. 57-58.

28 *Geschichte*, págs. 56, 297.

29 *Zur Geschichte des Dramas*, págs. 67-68.

30 Sobre la crítica en torno a Goethe, véase la bibliografía citada más arriba. Schubarth escribió *Zur Beurtheilung Goethes*, Breslau, 1818; libro que ampliaría en *Zur Beurtheilung Goethes in Beziehung auf verwandte Literatur und Kunst*, 2 vols., Breslau, 1820. Visitó a Goethe y se escribió con él. Sobre Schubarth véase Hans Titze, citado más abajo, pág. 431.

31 La obra de Carus, *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*, Pforzheim, 1846, causó viva admiración en Dostoievski, que parece haber tomado de ella su concepción teórica del Inconsciente. Véase G. Gibian,

C. G. Carus' "Psyche" and Dostoevsky, en *American Slavic Review,* XIV (1955), 371-382.

32 *Goethe,* pág. 176: "Eine Pflanze, eine Palme, einen Adler, einen Löwen."

33 *Ibid.,* págs. 221, 229, 231, 245: "Mehr *beendet* als *vollendet.*"

34 La apócrifa continuación de los *Wilhelm Meisters Wanderjahre,* debida a Johann Friedrich Wilhelm Pustkuchen (1821), fue, a lo que parece, la señal para iniciar la campaña.

35 *Die deutsche Literatur,* 2 vols., Stuttgart, 1828, I, 22: "Innerlichkeit, Sinnigkeit, Beschaulichkeit."

36 *Ibid.,* II, 214: "Hetäre". Nótese que el apartado sobre Goethe repite un artículo anterior de *Europäische Blätter* (1824), y que la nueva edición de *Deutsche Literatur* (1836) es más virulenta aún.

37 Véase más abajo, pág. 334.

38 *GS,* IV, 6. Prólogo a *Dramaturgische Blätter,* 1829.

39 *GS,* IV, 8: "Ich sah im Schauspiele das Spiegelbild des Lebens, und wenn mir das Bild nicht gefiel, schlug ich, und wenn es mich anwiderte, zerschlug ich den Spiegel. Kindischer Zorn! In den Scherben sah ich das Bild hundertmal. Ich war bald dahinter gekommen, dass die Deutschen kein Theater haben, und einen Tag später, dass sie keines haben *können.* Das erstere war mir gleichgültig —man kann ein sehr edles, ein sehr glückliches Volk sein, ohne gutes Schauspiel— aber das Andere betrübte mich."

40 *GS,* V, 116; IV, 316.

41 *GS,* I, 313. Pág. 320: "Der Dichter der Niedergebornen, der Sänger der Armen... der Jeremias seines gefangenen Volkes."

42 Véase Holzmann, y *GS,* VI, 209-231.

HEINE

A) BIBLIOGRAFÍA

Cito *Sämtliche Werke,* edic. Oskar Walzel, 10 vols., Leipzig, 1912-1915 (completada con un Register-Band), como *W.*

También: *Briefe, Erste Gesamtausgabe,* edic. Friedrich Hirth, 6 vols., Maguncia, 1950-1951.

El mejor estudio de conjunto es el de Otokar Fischer, *Heine,* 2 vols., Praga, 1923-1924, escrito en checo y, por desgracia, no traducido.

Para la crítica, véase Arne Novák, *Menzel, Börne, Heine a počátkové mladoněmecké kritiky* (Menzel, Börne, Heine y los comienzos de la crítica de la Joven Alemania), Praga, 1906, también en checo, donde se presta gran atención a las polémicas de Heine.

Walter Leich, *Heines Kunstphilosophie,* en *Zeitschrift für Aesthetik,* XVII (1924), 411-415, sobre la crítica de arte.

Alfred Mayerhofer, *Heinrich Heines Literaturkritik,* Munich, 1929; compilación.

Sobre temas especiales:

Georg Mücke, *Heinrich Heines Beziehungen zum deutschen Mittelalter,* Berlín, 1908. Censura a Heine por su desidia en el campo de la *Germanistik.*

Fritz Friedlaender, *Heine und Goethe,* Berlín, 1932.

Friedrich Hirth, *Heinrich Heine und seine französischen Freunde,* Maguncia, 1949. Desatinado en sus juicios.

Georg Lukács, *Heinrich Heine als nationaler Dichter,* en *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts,* Berna, 1951, págs. 89-146; marxista.

Kurt Weinberg, *Henri Heine: "Romantique défroqué", héraut du symbolisme français,* New Haven, 1954. La tesis anunciada en el título parece excesiva.

B) NOTAS

43 *W,* X, 166: "Die mühseligen Errungenschaften so vieler Jahrhunderte, die Frucht der edelsten Arbeiten unsrer Vorgänger." Cf. prólogo a la edición francesa de *Lutezia* (1855, citado por *Lutèce,* París, 1892, pág. XII), el último escrito de Heine: "Iis [los comunistas] détruiront mes bois de lauriers et y planteront des pommes de terre... le prolétariat vainqueur menace mes vers, qui périrent avec tout l'ancien monde romantique." Sin embargo, Heine simpatiza con ellos en sus exigencias de justicia social y su odio a los teutómanos.

44 *W,* X, 147: "Unsre Zuchthäuser, unsre Bordelle, unsre Kasernen."

45 *Ibid.*: "Kant als Sorbet von Vanille, Fichte als Pistache, Schelling als Arlequin."

46 *W,* IX, 481: "Ein Haufen Würmer... die der heilige Fischer zu Rom sehr gut zu benutzen weiss, um damit Seelen zu ködern."

47 *W,* IX, 33: "Der grösste Schriftsteller, den das neue Frankreich hervorgebracht." No me parece que haya prueba alguna de posibles relaciones amorosas entre Heine y George Sand, como afirma convencido Hirth, páginas 85, 185 ss. La carta de Heine (17 de agosto de 1838), en que se queja de estar esclavizado por Mathilde, y la respuesta simpatizante pero distanciada de George Sand, son concluyentes. Véase *Briefe,* II, 272-273, y V, 259.

48 *W,* X, 44: "Der grösste ihrer jetzt lebenden Dichter in Versen (jedenfalls der grösste nach Béranger)", *Ein Wintermärchen,* Kapit. V: "ein Gassenjunge". Sobre comedias, *W,* VIII, 293-294.

49 *W,* IX, 38: "Wie ein Naturforscher irgendeine Tierart oder ein Pathologe eine Krankheit." Balzac dedicó a Heine su narración *Un Prince de la Bohême* (1840).

50 *W*, IX, 350: "Ein Deutscher, eine gute deutsche Haut."

51 *W*, VIII, 290: "Auf das Zierliche und Miniaturmässige gerichtet."

52 *W*, X, 301: "Dieses gereimte Rülpsen."

53 *W*, IX, 45 ss., 272: "Versifiziertes Sauerkraut." Cf. *W*, VIII, 288 ss.

54 *W*, VIII, 81: "'Seht da den Büffel, den Abkömmling eines Büffels, den Stier der Stiere, alle andre sind Ochsen, nur dieser ist der rechte Büffel!' so lief einst St.-Beuve jedesmal vor Victor Hugo einher, wenn dieser mit einem neuen Werke vors Publikum trat, und stiess in die Posaune und lobhudelte den Büffel der Poesie." Este pasaje explica por sí solo la aversión que había de sentir Sainte-Beuve por Heine. Tenemos dos reseñas superficiales de Sainte-Beuve (en *Premiers Lundis*, II, 248-258 [1833] y en *Revue des Deux Mondes* [1 de junio de 1834], 621-623), algunas alusiones y una carta a Charles Berthoud (6 de enero de 1867, reimpresa en *Premiers Lundis*, II, 258-259), en que se muestra dolido por los "epigramas" y violentos juicios de Heine, de lo que le informaron los Goncourt (*Journal*, 23 de febrero de 1863 y 20 de junio de 1864, 9 vols., París, 1888, II, 95, 210).

55 *W*, X, 265: "Chateaubriand ist ein Polichinell, der seine Marotte den Leuten vorhält: 'Ecco il vero croce'."

56 *W*, X, 13-14.

57 Véase Kenneth Haynes, *Heine, Hazlitt, and Mrs. Jameson*, en *Modern Language Review*, XVII (1922), 42-49, sobre los oportunos paralelos. Para el elogio de Heine a Hazlitt, en *W*, VIII, 170, compárese Courier y Börne, *ibid.*, pág. 468. Guizot es citado en *W*, VIII, 294-298.

58 *W*, X, 256; VIII, 80: "Weder der Religion, noch der Politik soll sie als Magd dienen, sie ist selber letzter Zweck, wie die Welt selbst." Véase también la carta a Gutzkow, 23 de agosto de 1838 (*Briefe*, II, 278): "Kunst ist Zweck der Kunst".

59 *W*, VII, 46, y nota en pág. 447. "Ich stimme daher ganz überein mit jener erhabenen Ansicht... eine unabhängige zweite Welt... denn in der Kunst gäbe es keine Zwecke, wie in dem Weltbau selbst, wo nur der Mensch die Begriffe, 'Zweck und Mittel' hineingrübelt: die Kunst, wie die Welt sei ihrer selbst willen da"... "Ich kann aber dieser Ansicht nicht unbedingt huldigen."

60 *W*, VII, 140: "Die keinen Unterschied machen wollen zwischen Leben und Schreiben, die nimmermehr die Politik trennen von Wissenschaft, Kunst und Religion, und die zu gleicher Zeit Künstler, Tribune und Apostel sind."

61 *W*, V, 317; VII, 15; IV, 225.

62 *W*, VIII, 110: "Es gehört etwas mehr als eine blosse Meinung dazu, um so einen gotischen Dom aufzurichten."

63 *W*, VI, 57-58: "Das träumende Spiegelbild ihrer Zeit." "In heiliger Harmonie mit ihrer Umgebung; sie trennten nicht ihre Kunst von der Politik des Tages."

64 *W*, X, 250: "In der Kunst ist die Form alles, der Stoff gilt nichts."

65 *W*, VI, 25: "In der Kunst bin ich Supernaturalist. Ich glaube, dass der Künstler nicht alle seine Typen in der Natur auffinden kann, sondern dass ihm die bedeutendsten Typen, als angeborene Symbolik eingeborner Ideen, gleichsam in der Seele geoffenbart werden." Pág. 23: "Töne und Worte, Farben und Formen, das Erscheinende überhaupt, sind jedoch nur Symbole der Idee, Symbole, die in dem Gemüte des Künstlers aufsteigen, wenn es der heilige Weltgeist bewegt."

66 *W*, VI, 297-298.

67 *W*, VI, 22.

68 *W*, IV, 395: "Tiefe Naturlaute, wie wir sie im Volksliede, bei Kindern und anderen Dichtern finden... den beängstigenden Zwang, den er sich antun muss, um etwas zu sagen, nennt er eine 'grosse Tat in Worten' —so gänzlich unbekannt mit dem Wesen der Poesie, weiss er nicht einmal, dass das Wort nur bei dem Rhetor eine Tat ist, bei dem wahren Dichter aber ein Ereignis."

69 *W*, X, 58: "Innere Seele"; cf. pág. 76.

70 *W*, VII, 358, sobre Jakob Grimm. Mücke encarece mucho la dependencia de Heine respecto a la *Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter* de Rosenkranz, Halle, 1830.

71 Buen comentario en Barker Fairley, *Heinrich Heine: An Interpretation*, Oxford, 1954.

72 *W*, VIII, 352: "Objektive Freiheit." "Die künstlerische Form hielt er für Gemütslosigkeit."

73 *W*, VIII, 167.

74 *W*, VII, 13 ss.; cf. V, 174-175.

75 *W*, VIII, 400: "Eine stille Gemeinde... wo die Freude des alten Bilderdienstes, der jauchzende Götterglaube sich fortpflanzte von Geschlecht auf Geschlecht."

76 *W*, VII, 48-49; IV, 100: "Klares Griechenauge"; V, 167, 362-363.

77 *W*, VII, 448: "Das Wesen der Kunst."

78 Carta, 12 de octubre de 1825, en *Briefe*, I, 232-233: "Das Hauptelement der Tragödie."

79 *W*, IV, 87-88: "Keine katholische Harmonie der Gefühle erlügen... Jakobinisch unerbittlich, die Gefühle zerschneiden, der Wahrheit wegen."

80 Véase *Briefe*, I, 232; *W*, VII, 83-84; *W*, VIII, 184: "Jauchzende Bitterkeit, eine weltverhöhnende Ironie"; *W*, VII, 92 ss.; *W*, VIII, 129-153; *W*, VII, 81 s., 221, 143-144, 105-106, 125-126, 142 ss., 23, 64-68.

81 *W*, VIII, 503: "Meister des Wortes... schreiben objektiv, und ihr Charakter verrät sich nicht in ihrem Stil."

82 10 de junio de 1823, en *Briefe*, I, 85.

83 *W*, IX, 374: "Schön, edel, wohlgewachsen und reinlich." Repetido en *W*, X, 266.

84 *W*, VII, 243: "Subjektiv, lyrisch und reflektierend."

85 *W*, IV, 333: "Die Welt selbst mitten entzwei gerissen ist. Denn da das Herz des Dichters der Mittelpunkt der Welt ist, so musste es wohl jetziger Zeit jämmerlich zerrissen werden." El término "*Zerrissenheit*" se

puso de moda a causa de un relato de Alexander v. Ungern-Sternberg, *Die Zerrissenen* (1832), escrito después del pasaje citado, que pertenece a *Bäder von Lucca* (1830).

86 *W*, VI, 23: "Was will der Künstler? oder gar, was muss der Künstler?"

87 *W*, VII, 23: "In der reproduzierenden Kritik aber, wo die Schönheiten eines Kunstwerks veranschaulicht werden, wo es auf ein feines Herausfühlen der Eigentümlichkeiten ankam... da sind die Herren Schlegel dem alten Lessing ganz überlegen."

88 *W*, VII, 71: "Die altenglischen Gedichte... geben den Geist ihret Zeit, und Bürgers Gedichte geben den Geist der unsrigen."

89 *W*, VII, 68: "Herder betrachtete die ganze Menschheit als eine grosse Harfe in der Hand des grossen Meisters, jedes Volk dünkte ihm eine besonders gestimmte Saite dieser Riesenharfe und er begriff die Universal-harmonie ihrer verschiedenen Klänge."

90 Reseñas de "*Tassos Tod*, Trauerspiel von W. Smets", y "Michael Beers *Struensee*", fechadas en 1821 y 1828 respectivamente. Véase *W*, V, 177 ss., 325 ss.

91 *W*, VII, 88-89: "Der Leser fühlt sich da wie in einem verzauberten Walde; er hört die unterirdischen Quellen melodisch rauschen; er glaubt manchmal, im Geflüster der Bäume, seinen eigenen Namen zu vernehmen; die breitblättrigen Schlingpflanzen umstricken manchmal beängstigend seinen Fuss, wildfremde Wunderblumen schauen ihn an mit ihren bunten sehnsüchtigen Augen; unsichtbare Lippen küssen seine Wangen mit neckender Zärtlichkeit; hohe Pilze, wie goldne Glocken, wachsen klingend empor am Fusse der Bäume; grosse schweigende Vögel wiegen sich auf den Zweigen, und nicken herab mit ihren klugen, langen Schnäbeln; alles atmet, alles lauscht, alles ist schauernd erwartungsvoll: —da ertönt plötzlich das weiche Waldhorn, und auf weissem Zelter jagt vorüber ein schönes Frauenbild, mit wehenden Federn auf dem Barett, mit dem Falken auf der Faust."

92 *W*, VII, 58-59.

93 Cf. Karl Kraus, *Heine und die Folgen* (1910, reimpreso en *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, Viena, 1922), para Heine como antecesor de *Schmockerei*.

La Joven Alemania

A) BIBLIOGRAFÍA

No he utilizado ninguna de las muy incompletas colecciones de Gutzkow y Laube. Hay comentarios críticos, p. ej., en Georg Brandes, *Main Currents of Nineteenth Century Literature* (véase esta *Historia*, vol. IV). Johannes Prölss, *Das junge Deutschland* (Stuttgart, 1892), y H. H. Houben, *Jung-*

deutscher Sturm und Drang (Leipzig, 1911), dedican amplio espacio al tema, pero rara vez se centran en la crítica literaria.

Walter Dietze, *Junges Deutschland und die deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz* (Berlín, 1957); muy instructivo, pese a su inclinación marxista.

Sobre Wienbarg, véase Viktor Schweizer, *Ludolf Wienbarg. Beiträge zu einer jungdeutschen Ästhetik,* Leipzig, 1897.

Sobre Gutzkow, Harry Iben, *Karl Gutzkow als literarischer Kritiker. Die jungdeutsche Periode,* Greifswald, 1928; pobre. También, Klemens Freiburg-Rüter, *Der literarische Kritiker Karl Gutzkow,* Leipzig, 1930; bueno.

Sobre Laube: Erich Ziemann, *Heinrich Laube als Theaterkritiker,* Emstetten, 1934.

Sobre Mundt: Walter Prinz, *Theodor Mundt als Literarhistoriker,* Halle, 1912; superficial.

B) NOTAS

94 Exposición completa en Johannes Prölss, págs. 611 ss., y en H. H. Houben, págs. 61 ss.

95 Véase Schweizer, y Werner Storch, *Die ästhetischen Theorien des jungdeutschen Sturm und Drangs,* Bonn, 1927, quien demuestra que Wienbarg siguió muy de cerca —entre otras fuentes— el discurso de Schelling de 1807 (véase la presente *Historia,* II, pág. 90).

96 *Aesthetische Feldzüge,* Hamburgo, 1834, págs. 67, 88, 134. Pág. 280: "Poesie des Lebens."

97 *Ibid.,* pág. 274. Pág. 268: "Das nach Befreiung ringende Deutschland."

98 *Ibid.,* págs. 285, 288. Pág. 306: "Einen dunklen Anflug von Gemüth."

99 *Zur neuesten Literatur,* 2.ª ed., Hamburgo, 1838, pág. 147: "Kühn, grossartig und durchaus genetisch... Die Zusammenstellung der philosophischen Revolution Deutschlands mit der politischen Revolution Frankreichs ist der Glanzpunkt seines welthistorischen Witzes."

100 Véase *Zur Philosophie der Geschichte,* Hamburgo, 1836, luego titulada *Philosophie der Tat und des Ereignisses.* En *Gesammelte Werke* (Francfort, 1845), IV, 28-29. Sobre la lírica: *Vergangenheit und Gegenwart,* en *Jahrbuch der Literatur,* Hamburgo, 1839, págs. 46 ss. "Mit der Lyrik allein ist dem Jahrhundert nicht geholfen... Die Lyrik scheint mir interimistisch, unfruchtbar, zukunftlos."

101 Prólogo a *Die Ritter vom Geiste,* 3.ª ed., Leipzig, 1854, pág. ix: "Die ganze Zeit, die ganze Wahrheit, die ganze Wirklichkeit." Es una vieja idea de Gutzkow, presentada por primera vez en *Briefe eines Narren an eine Närrin,* Hamburgo, 1832, pág. 182.

102 Sobre Büchner véase *Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur,* Stuttgart, 1836, I, 181-189; y *Götter, Helden, Don Quixote,* Hamburgo, 1838, págs. 19-50.

103 *Börnes Leben,* Hamburgo, 1840, pág. 17. Pág. 22: "Heine affectiert ein Dichter zu sein aber schreibt wie ein Gamin."

104 *Über Goethe,* Berlín, 1836, págs. 182, 187. Pág. 38: "Im Häuslichen." Pág. 91: "Harmlosigkeit."

105 *Ibid.,* pág. 230. Pág. 232: "Zur Weltliteratur gehört alles das würdig ist in fremde Sprachen übersetzt zu werden."

106 *Ibid.,* pág. 241: "Nur ein Charakter, der sich der Poesie bemächtigte."

107 *Ibid.,* págs. 253-254. Pág. 256: "Die Zeit der Tendenz kann beginnen, wenn man über die Zeit des Talentes im Reinen ist."

108 Selección de su crítica teatral: *Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze,* edic. Alexander Weilen, 2 vols., Berlín, 1906.

109 Publicada en principio como segunda parte del libro de F. von Schlegel, *Geschichte der alten und neuen Literatur. Bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Theodor Mundt,* Berlín, 1842.

110 *Ibid.,* pág. 2: "Der Begriff der Literatur als einer zusammenhängenden, nationalen Wissenschaft..., als eines concreten Bestandtheils der wahren Wirklichkeit des Volksgeistes."

111 *Ibid.,* págs. 30-31, 36, 71. Pág. 2: "Die Revolution ist der Mythus der neuen Zeit."

112 *Ibid.,* pág. 432: "Der wahre Kern und der höchste Reiz."

113 *Ibid.,* pág. 75: "Der Bergmann, der sich in seinem eigenen Schacht verloren und dort mitten unter all seinen Reichthümern verschüttet gefunden worden."

114 *Ibid.,* pág. 89: "Kaum ein Dichter (hat) das wahre Bedürfnis des modernen Geistes so tief empfunden und erkannt."

115 *Ibid.,* pág. 96. Pág. 156: "Der politische Werther seiner Zeit."

116 *Ibid.,* págs. 273-300, 191 ss.

GERVINUS

A) BIBLIOGRAFÍA

Max Rychner, *Georg Gottfried Gervinus. Ein Kapitel über Literaturgeschichte,* Berna, 1922; bueno.

Rudolf Unger, *Gervinus und die Anfänge der politischen Literaturgeschichtsschreibung in Deutschland,* en *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen,* Philologisch-historische Klasse, Fachgruppe IV, Neue Folge, Band I, n.º 5, Berlín, 1935, págs. 71-94.

Véase comentario crítico en Vittorio Santoli, *Deutsche Literaturgeschichte und Literaturkritik im 19. Jahrhundert,* en *Fra Germania e Italia,* Florencia, 1962, págs. 252-263.

B) NOTAS

117 *Über Börnes Briefe aus Paris,* en *Deutsche Jahrbücher* (1835), reimpreso en *Gesammelte kleine historische Schriften,* Karlsruhe, 1838, páginas 383-410. Sobre Börne y Heine véase también el apartado "Die romantische Dichtung und ihre inneren Veränderungen in ihrer Ausbreitung über Europa", en *Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts,* Leipzig, 1866, VIII, 180-187.

118 *Geschichte,* Leipzig, 1835-1842, V, 732: "Jene Blüthe unserer Dichtung ist einmal vorüber, sie ist ins Kraut gewachsen... grosse Geschichte." Gervinus se refiere al "Literarischer Sansculottismus" de Goethe (1795), sobre el que hemos hablado en esta *Historia,* I, pág. 253.

119 *Geschichte,* V, 735: "Der Wettkampf der Kunst ist vollendet; jetzt sollten wir uns das andere Ziel stecken, das noch kein Schütze getroffen hat, ob uns auch da Apollon den Ruhm gewährt, den er uns dort nicht versagte."

120 5.ª ed., rebautizada con el título de *Geschichte der deutschen Dichtung* (Leipzig, 1871-1874), I, vii: "Unberechenbare Gefahren."

121 *Geschichte,* I, 11: "Ich habe mit der ästhetischen Beurtheilung der Sachen nichts zu thun, ich bin kein Poet und kein belletristischer Kritiker. Der ästhetische Beurtheiler zeigt uns eines Gedichtes Entstehung aus sich selbst, sein inneres Wachstum und Vollendung, seinen absoluten Werth, sein Verhältniss zu seiner Gattung und etwa zu der Natur und dem Charakter des Dichters. Der Aesthetiker thut am besten, das Gedicht so wenig als möglich mit anderen und fremden zu vergleichen, dem Historiker ist diese Vergleichung ein Hauptmittel zum Zweck."

122 *Ibid.,* III, "Rücktritt der Dichtung aus dem Volke unter die Gelehrten."

123 *Ibid.,* V, 108: "Die leitenden Momente in den Zeitideen zu finden, die historische Verknüpfung anzudeuten." Pág. 110: "Ein Symbol dieser Zeit."

124 *Ibid.,* V, 118: "Ein Gedicht, das pflanzlich aus dem Boden, aus der Lage des Volks und der Zeit hervorkeimte und dessen Entfaltung von dem Anbau dieses Boden völlig abhängig ist."

125 *Ibid.*: "stand an dieser Stelle notwendig still, weil das Vaterland hier selber still stand, das die Kluft zwischen dem empfindenden, dem denkenden Leben und dem activen noch heute nicht überschritten hat."

126 *Ibid.,* V, 120: "Ohne einen wesentlichen Fortschritt in dem grossen Leben der Nation."

127 *Ibid.,* V, 487: "Es hat Alles seine Zeit und Bedingung, und so hat die Tragödie nie eine grosse Epoche gehabt, ohne dass die Lage der wirklichen Welt für den Tragöden eine Schule dargeboten hätte." Pág. 488:

"Unser Trauerspiel irrte rathlose umher, bis die französischen Zustände orientirten." Esta última palabra es sustituida por "zurechtwiesen" en la 5.ª edición.

128 *Ibid.*, V, 489: "Wenn unsere heutige Jugend erst sorgen wollte, *Geschichte zu machen,* dann würde sie sich für das Geschäft der poetischen Mache ein besseres Glück versprechen dürfen."

129 *Ibid.*, IV, viii. Versos del primer *Henry IV,* III, I, 128-129. Gervinus añade los versos I, 261-262 y III, 93-94.

130 Cito siempre por la 1.ª edición, cuyo texto no sufrió cambios, por lo que toca a estos pasajes, en las siguientes. La 5.ª edición (1871-1874) es la más transformada, ya que Karl Bartsch la puso al día. Aun así, las partes de mayor interés crítico apenas si fueron afectadas.

131 *Geschichte,* V, 657, 674 ss., 684-685.

132 Véase su interesante autobiografía *G. G. Gervinus Leben. Von ihm selbst* (1.ª ed., 1860; Leipzig, 1893), págs. 71 ss.

133 *Geschichte* (5.ª ed.), V, 678: "In der Romantik ging unsere Dichtung in Fäulniss über; sie ward aber der Dünger einer neuen Saat, aus der die Wissenschaften der Literaturgeschichte, Plastik, Geschichte, Mythologie, Sprachforschung aufwuchsen." Falta en la 1.ª y 2.ª edición.

134 *Geschichte* (1.ª ed.), V, 614: "eine ganz neue Wissenschaft, die Literaturgeschichte, angeregt mehr als selbst geschaffen."

135 *Ibid.*, I, 2: "Statt einem forschendem Werke der Gelehrsamkeit ein darstellendes Kunstwerk." Cf. I, 15.

136 *Ibid.*, V, 609, 611, 614, 621 ss.

137 *Ibid.*, I, 11.

138 *Ibid.*, I, 289, 322. Modificado en la 2.ª edición (1840) y siguientes. I, 311, 314, 316, o 5.ª ed., I, 483, 486, 488.

139 *Ibid.*, I, 271-273.

140 *Ibid.*, IV, 406: "Zwischen Nord und Süd, zwischen Niederland und Griechenland, zwischen Natur und Ideal." Pág. 413: "Das eigentümlichste und deutscheste, was unsere neuere Poesie geschaffen hat."

141 Sobre Forster, vol. VII de *Georg Forsters sämtliche Schriften,* 9 vols., Leipzig, 1843. Reimpreso en Hans Mayer (ed.), *Meisterwerke,* II, 283-360. Sobre Voss, *Geschichte,* V, 56-57.

142 *Ibid.*, IV, 505: "Am Rande der durchlebten Erfahrung und zum Abschluss fertig, zur Bewältigung geschickt, ehe er zu Werke schritt." Página 506: "Auf der gefährlichen Scheide von Gefühl und Reflexion, von Instinct und Bewusstsein." Pág. 508: "Jene Gabe, die Dinge innerlichst zu geniessen und doch in objective Ferne zu stellen."

143 *Ibid.*, V, 78: "Von Regellosigkeit zur Ordnung und Klarheit, von nordischer Barbarei zur südlichen Cultur."

144 *Ibid.*, V, 471-472: "Das einzige (Gedicht) vielleicht, was die sämtlichen Jahrhunderte einem wiedererstandenen Griechen ohne Commentare und ohne Verlegenheit bieten dürften."

145 *Ibid.*, V, 496, 498. Pág. 704: "Peinliche Duldsamkeit."

146 *Ibid.*, IV, 575, 396-397, 709.

147 *Ibid.*, V, 399.

148 *Ibid.*, V, 106: "Von Lücken, Rätseln und Widersprüchen voll."

149 *Ibid.*, V, 718: "Orphische Periode... nur psychologische Merkwürdigkeit." Pág. 714: "körperlos, nebelhaft." Pág. 720: "unsäglich geringfügig."

150 *Ibid.*, V, 722. Pág. 724: "Die Entstehung, die Art, die Deutung dieses Gedichts hat das Widerliche für uns, was Dante's und Tasso's Commentare zu ihren eigenen Dichtungen..." "Es wird beiseitigt bleiben wie Miltons wiedergewonnenes Paradies und Klopstocks erzwungene Dramen."

151 *Ibid.*, V, 102, 467. Pág. 98: "Die reinste Blüthe der modernen Sittigung."

152 *Ibid.*, V, 369, 492, 495, 502, 506-507, 512.

153 *Ibid.*, V, 511 ss., 442.

154 *Ibid.*, V, 146.

155 *Ibid.*, V, 486: "Er gibt den reinen Zusammenhang der Handlung und Katastrophe auf, der bei Shakespeare und Göthe immer ganz tadellos ist."

156 *Ibid.*, V, 475-476.

157 *Ibid.*, V, 493 ss.

158 *Ibid.*, V, 700: "Flieht das Objective."

159 *Ibid.*, 5.ª ed., V, 717: "Lyrische Gedichte sind eigentlich wie die Kindheit eines Poeten, und sie können nie an sich interessieren, wenn es der Dichter nicht weiter gebracht." Falta en la 1.ª y 2.ª edición.

160 *Ibid.*, 1.ª ed., V, 650: "Die Fäden, die der Dichter behaglich von dem Rocken der Zeit und die, die er angestrengt wie die Spinne aus seinem Innern herausspinnt."

161 *Ibid.*, IV, 356: "Er zittert vor dem Blutbade, den dieser letzte Satz, Handlungen seien der eigentliche Vorwurf der Poesie, unter den Dichtern anrichten würde."

162 *Ibid.*, I, 10.

163 *Shakespeare* (4 vols., Leipzig, 1849-1850), IV, 315: "Jene höhere Ordnung... die ewige Gerechtigkeit in den menschlichen Dingen... den Finger Gottes."

164 *Ibid.*, IV, 396: "Cordelia stirbt in der Glorie einer verklärten Retterin, Lear in Versöhnung, Gloster lächelnd, Kent mit Freudigkeit."

165 *Ibid.*, II, 410-411, 230. Pág. 219: "Die Personification... der thierischen sinnlichen Natur."

166 *Ibid.*, IV, 84. Pág. 105: "Zwischen politischer Pflicht und unsittlicher Leidenschaft."

167 *Ibid.*, III, 413. Pág. 464: "Eine dichterische *Theodicée*."

168 *Ibid.*, I, 30, 54; II, 191; IV, 271 ss., 297.

169 *Ibid.*, II, 60; III, 454.

170 *Ibid.*, por ej., IV, 363.

171 *Ibid.*, III, 250; IV, 151.

172 *Ibid.*, III, 260, 356.

173 *Ibid.*, III, 316: "Die blosse Verkörperung der inneren Versuchung."

174 *Ibid.*, III, 398-399, 237; I, 43; III, 297-298.

175 *Ibid.*, III, 286 ss.; IV, 421: "Freidenkend"; I, 4: "Lehrer von unbestreitbarer Autorität"; IV, 418: "Die Bresche des Fortschritts offen hält."

Los hegelianos

A) bibliografía

No conozco ningún estudio general. Véase, sin embargo, Hans Titze, *Die philosophische Periode der deutschen Faustforschung (1817-1839)*, Greifswald, 1916; y Hans Jürg Lüthi, *Das deutsche Hamletbild seit Goethe,* Berna, 1951.

Sobre Rötscher: Robert Klein, *Heinrich Theodor Rötschers Leben und Werke,* Berlín, 1919; y Walter Schnyder, reseñado más abajo al hablar de Hebbel.

Sobre Rosenkranz hay buen comentario en B. Bosanquet, *A History of Aesthetic,* Londres, 1892, págs. 401-409.

Eugen Japtok, *Karl Rosenkranz als Literaturkritiker,* Friburgo, 1964, pasa revista a la crítica temprana.

Sobre Vischer:

O. Hesnard, *F. T. Vischer,* París, 1921; trata de los primeros años y de la *Aesthetik*; descolorido.

Hermann Glockner, *F. T. Vischer und das neunzehnte Jahrhundert,* Berlín, 1931; excelente, lleno de simpatía.

Ewald Volhard, *Zwischen Hegel und Nietzsche. Der Ästhetiker F. T. Vischer,* Francfort, 1934; crítico.

Hannalene Kipper, *Die Literaturkritik F. T. Vischers,* Giessen, 1941; superficial.

Benedetto Croce, *Ricordo di un vecchio critico tedesco: F. T. Vischer,* en *Goethe,* 4.ª ed., 2 vols., Bari, 1946, II, 132-147; excelente exposición sobre la crítica vischeriana del *Fausto.*

Georg Lukács, *Karl Marx und F. T. Vischer,* en *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik,* Berlín, 1954, págs. 217-285; marxista, muy interesante.

Fritz Schlawe, *F. T. Vischer als Literaturhistoriker,* tesis, Tubinga, 1953. También, Schlawe, *F. T. Vischer,* Stuttgart, 1959; buena biografía.

Willi Oelmüller, *F. T. Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik,* Stuttgart, 1959.

Sobre Danzel: la biografía escrita por Otto Jahn que encabeza *Gesammelte Aufsätze,* Leipzig, 1855.

Croce, *Estetica,* pág. 377, cita elogiosamente a Danzel y le alude con frecuencia.

Hans Mayer, ed., *Meisterwerke deutscher Literaturkritik,* Berlín, 1956, II, 361-407; reimprime dos artículos.

B) NOTAS

176 Leipzig, 1824, I, 142: "Der Weg, den Faust geht, ist aber der notwendige Weg, den der Gedanke gehen muss, denn dieser geht im Laufe seiner Entwicklung durch alle Weisen des Zwiespalts und Unterschieds zwischen Mensch und Gott, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Einzelnen und Allgemeinen, zwischen Diesseits und Jenseits."

177 Halle, 1825. Véase Erich Seemann, *Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte von Goethes Faust II: Goethe und Hinrichs,* Hannover, 1938. Yale Diss.

178 *Ibid.,* pág. 233: "In dem freien Geständniss, dass er gefehlt habe."

179 *Der Hamlet des Ducis und der des Shakespeare,* en *Vermischte Schriften,* Berlín, 1834, II, 269-298.

180 Véase *Über Princip und Methode der Hegelschen Philosophie* (Halle, 1841), *Das Grundprincip der Philosophie* (2 vols., Leipzig, 1845-1846), y otros muchos escritos posteriores.

181 Berlín, 1835, I, 23. Título del capítulo: "Entwickelung der verschiedenen Zweige der Kunst in ihrer nothwendigen Idee." Los dos vols. no abarcan sino épica y lírica.

182 *Geschichte der hellenischen Dichtkunst,* Halle, 1839, pág. 162: "Das unmittelbare Walten der göttlichen Gerechtigkeit und der sittlichen Nothwendigkeit."

183 *Ibid.,* págs. 187, 197, 205, 219, 227, 233. Pág. 186: "In einer ideellen Ordnung." Pág. 236: "Der leitenden Hand Gottes sich entwinden, selbst absoluter Herr, selbst Gott."

184 *Ibid.,* págs. 194, 200, 211. Pág. 237: "Ihre glänzenden Träume von sinnlicher Lust und weltlicher Glückseligkeit."

185 Véase más abajo, pág. 303.

186 Véase *Die Kunst der dramatischen Darstellung,* 3 vols., Berlín, 1841-1846; *Dramaturgische und ästhetische Abhandlungen,* Leipzig, 1864. Enumeración y extractos de reseñas teatrales, en Klein, págs. 98-221.

187 Berlín, 1837-1842, I, 3-72, "Das Verhältniss der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerk."

188 *Ibid.,* I, iv: "Die grossen Kunstwerke in ihrer innern Vernünftigkeit, ihrer Einheit von Gedanke und Darstellung zu begreifen." I, vii: "Einsicht in die Nothwendigkeit des Organismus." I, 22: "Wie gewinnt denn der frei angeschaute Gedanke überhaupt *Form* und *Umgränzung*? Wie gewinnt also überhaupt das *Unendliche endliche Gestalt*?"

189 *Ibid.*, IV, 124. Pág. 102: "Dialektik des abstrakten Rechts." IV, 117: "Dieser in Antonio bewusstlos wirkende Widerspruch seiner idealen Natur mit den Interessen und Zwecken seiner merkantilischen Thätigkeit."

190 *Ibid.*, IV, 42: "Der Zufall trägt also nur dazu bei, das Unabwendbare zu offenbaren."

191 *Ibid.*, I, 131-132. Pág. 79: "Der furchtbare Wahn, das Wort an die Stelle der That, die Rede an die Stelle der Gesinnung zu setzen."

192 *Ibid.*, I, 88: "Durch das Übermass des Leidens entsündigt und zu Gestalten welche das Unglück geheiligt."

193 Halle, 1830, págs. vii, 7, 276, 434, 497, 508, etc.

194 Véase esta *Historia*, vol. IV.

195 Königsberg, 1847, pág. 111: "Von der *Cultur* zur *Natur* und von dieser zum *Ideal*, vom Ideal endlich zur *Idee*."

196 Vislumbres de ello hay en Jean Paul y Solger, pero fueron Christian Hermann Weisse (1801-1866), en su *System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen*, Leipzig, 1830, y Arnold Ruge, *Neue Vorschule der Aesthetik*, Halle, 1837, quienes hicieron explícito dicho concepto.

197 Königsberg, 1853, pág. iv.

198 *Ibid.*, págs. xiii-iv: "Formlosigkeit, die Amorphie, die Asymmetrie, die Disharmonie, die Incorrectheit, die Defiguration oder die Verbildung, das Gemeine, das Kleinliche, das Schwächliche, das Niedrige, das Widrige, das Plumpe, das Todte und Leere, das Scheussliche, das Abgeschmackte, das Ekelhafte, das Böse, das Verbrecherische, das Gespenstische, das Diabolische."

199 *Ibid.*, págs. 217 ss. Pág. 220: "Dem Gewöhnlichen, dem Zufälligen und Willkürlichen durch die Ausserordentlichkeit der Form eine Bedeutung zu geben." Véanse también las págs. 386 ss.

200 *Ibid.*, pág. 94: "Der grelle Contrast kann... schön werden... Synthese heterogener Gegensätze." Pág. 42: "Die Kunst (muss) auch das Hässliche idealisiren, d. h. nach den allgemeinen Gesetzen des Schönen... behandeln."

201 Véase *Kritische Gänge*, 2 vols., Tubinga, 1844; *Neue Folge*, 6 vols., Stuttgart, 1861-1873; *Altes und Neues*, 3 vols., Stuttgart, 1881-1882; *Neue Folge*, Stuttgart, 1889; *Goethes Faust*, 3.ª ed., Stuttgart, 1921; *Shakespeare-Vorträge*, 6 vols., Stuttgart, 1899.

202 *Goethes Faust*, pág. 55: "absurd, affektiert, steif, widerwärtig, lächerlich."

203 *Kritische Gänge*, Neue Folge, III, 137: "Positive Kritik."

204 Véase, para estos escritos, *Kritische Gänge*, Neue Folge, vol. II, y *Shakespeare-Vorträge*, lecciones profesadas en los años 70 y 80 y editadas por su hijo, Robert Vischer, sobre apuntes de los estudiantes. Todo el volumen I lo ocupa el *Hamlet*, traducido y comentado escena por escena.

205 *Kritische Gänge*, Neue Folge, II, 65-156, esp. págs. 90, 121, 129, 131. Pág. 115: "Ein solcher verhärteter Stotterer des Handelns."

206 *Shakspeare in seinem Verhältniss zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen* (1844), reimpreso en *Kritische Gänge*, Neue Folge, II, 1-62.

El prólogo de 1860 muestra ciertas reservas frente a las primeras concepciones. Para la conciliación de Schiller y Shakespeare véase *Aesthetik,* V, 1416-1419.

207 *Aesthetik,* 6 vols., Reutlingen-Stuttgart, 1846-1857. Vischer presentó un *Plan zu einer neuen Gliederung der Aesthetik* (1843), reimpreso en *Kritische Gänge,* Tubinga, 1844, II, 343-396.

208 *Aesthetik,* I, 94: "Zufälligkeit." Cf. *Kritische Gänge,* II, 376.

209 *Aesthetik,* I, 141: "Eine Verewigung des Individuums." Pág. 334: "Eine negative Stellung zur Idee... sich der Durchdringung mit der Idee widersetzt." Pág. 400: "Geist der Immanenz."

210 *Ibid.,* V, 1211-1215.

211 *Ibid.,* V, 1216, 1243. Pág. 1166: "In jedem Bilde ein Weltbild."

212 *Ibid.,* V, 1260.

213 *Ibid.,* V, 1330: "Punctualität"; pág. 1342: "Eine Lyrik des Aufschwungs zum Gegenstande"... "des reinen Aufgehens des letzteren im Subjecte... der beginnenden und wachsenden Ablösung aus ihm in der Betrachtung."

214 *Ibid.,* V, 1406 ss., 1423, 1429; las modalidades de lo trágico se tratan en I, 300 ss. Sobre los caracteres femeninos véase *Kritische Gänge,* Neue Folge, II, xi, xxi, 14 ss., 20. Sobre Ofelia véase también *Shakespeare-Vorträge,* I, 471-472.

215 *Aesthetik,* V, 1443-1444: "Act der reinen Freiheit des Selbstbewusstseins." Pág. 1445: "Die Komödie enthält das Erhabene, das Tragische in sich."

216 *Kritische Gänge,* II, 315: "Mit unserem Dichten ist es nichts, es ist jetzt die Zeit zum Trachten." Reseñas de Herwegh, *ibid.,* 282 ss., 316 ss. También en *Kritische Gänge,* Neue Folge, IV, 166.

217 Véase *Zum neueren Drama. Hebbel,* en *Altes und Neues,* Stuttgart, 1889, págs. 1-26, esp. 16 ss.

218 *Kritik meiner Aesthetik,* en *Kritische Gänge,* Neue Folge, V, 1-156, y VI, 1-132, esp. VI, 110: "Begriffsbewegung", y V, 6.

219 Zurich, 1858. Ahora sólo asequible en una reimpresión de *Kritische Gänge,* edic. de Robert Vischer, Berlín, 1920, IV, 198-221.

220 *Kritische Gänge,* Neue Folge, V, 85: "Inhaltsvolle Form"; pág. 86: "Die Form hat wesentlich Ausdruck"; VI, 21: "Eine barocke Verbindung von Mystik und Mathematik"; VI, 15: "Die Form hängt nicht am Stoff, sondern geht aus ihm hervor"; VI, 16: "Form des Inhaltes, das Äussere des Inneren."

221 Cf. prólogo a *Kritische Gänge,* Neue Folge, II, iv, vi, donde Vischer reexamina su análisis de la composición del *Rey Lear* en *Aesthetik,* III, 44-49.

222 *Altes und Neues.* Neue Folge, 1889, págs. 296, 297, 299, 304, 307. Pág. 310: "Die Wahrheit aller Wahrheiten, dass das Weltall, Natur und Geist in der Wurzel Eines sein muss." Pág. 320: "Zuempfindung, Nachempfindung, Einempfindung." Pág. 336: "Harmonik und Mimik." Págs. 337, 341: "Die Kunst macht den transcendentalen Standpunkt zum gemeinen."

Tomado de *Das System der Sittenlehre* (1798), en J. G. Fichte, *Sämtliche Werke,* 8 vols., Berlín, 1845-1846, IV, 353. Vischer no cita bien. Lo que Fichte dice es: "Gesichtspunkt zu dem gemeinen."

223 Hamburgo, 1844, pág. 22. Pág. 42: "Ein Einzelnes, und zwar ein wahrhaft concretes." Pág. 52: "Die Kunst nur eine bestimmte Form der Äusserung und Darstellung des Wahren." Pág. 62: "Das Philosophiren über die Kunst besteht dann darin, dass man die Form zerbricht, und nun, bei Gelegenheit des Kunstwerks, über den Inhalt das aus Religions- und Rechtsphilosophie anderweitig Bekannte wiederholt."

224 *Shakspeare und noch immer kein Ende,* en *Gesammelte Aufsätze,* edic. Otto Jahn, Leipzig, 1855, págs. 203-226 (reimpreso también en H. Mayer (ed.), *Meisterwerke deutscher Literaturkritik,* II, 370-407). Págs. 216, 218: "Unseliger Ausdruck, der ein ganzes Zeitalter zur Sisyphusarbeit einer Zurückführung der Sache auf das Denken des Verstandes und der Vernunft verdammt hat. Der Gedanke eines Kunstwerks ist nichts Anderes als das... Erschaute, welches nicht in dem Kunstwerke dargestellt, sondern das Kunstwerk selbst ist. Der Kunstgedanke kann niemals durch Begriffe und Worte ausgedrückt werden... Nie kann ich seinen Inhalt anders mittheilen als dadurch, dass ich es eben ganz wie es ist vor Augen stelle... Anschauung und Stimmung... gar kein Wesentliches und Unwesentliches." Pág. 219: "Ein subjectives Allgemeines, nur eine subjective Einheit."

225 *Ibid.,* pág. 225: "Das Werk in seiner ganzen Eigentümlichkeit für die Anschauung vermitteln." Pág. 226: "Eine wahre Kunstgeschichte der Poesie, in welcher nicht nur die äusseren Formen, sondern auch die innere Auffassung des Stoffs bei den verschiedenen Dichtern... Entwicklungsgang."

226 *Über die Behandlung der Geschichte der neueren deutschen Literatur,* en *Gesammelte Aufsätze,* págs. 197-202. Reimpreso en H. Mayer (ed.), *Meisterwerke,* II, 361-369, pág. 202: "Ohne links und rechts zu sehen, die Metamorphosen der poetischen Production rein aus dieser selbst."

227 *Ibid.,* págs. 197, 200, 202.

228 *Ibid.,* págs. 1-84; págs. 85-98: "Moses Mendelssohn." Págs. 118-145: "Goethe und die Weimarschen Kunstfreunde in ihrem Verhältniss zu Winckelmann." Págs. 227-244: "Schillers Briefwechsel mit Körner."

229 *Gottsched und seine Zeit. Auszüge aus seinem Briefwechsel,* Leipzig, 1848. —*Gotthold Ephraim Lessing. Sein Leben und seine Werke,* Leipzig, 1850. El volumen llega hasta 1774. Un segundo y último volumen, obra de G. E. Guhrauer, se publicó en 1854.

230 *Gesammelte Aufsätze,* pág. 226: "Der Winckelmann der Geschichte der Poesie wird noch erwartet."

HEBBEL

A) BIBLIOGRAFÍA

Cito a Friedrich Hebbel, por *Sämtliche Werke,* Historisch-kritische Ausgabe, edic. de R. M. Werner, 24 vols., Berlín, 1901-1907. Abreviaturas: *Werke,* 12 vols., *W*; *Tagebücher,* 4 vols., *T*; y *Briefe,* 8 vols., *B.*

Entre los libros consagrados a su teoría, véase:

Arno Scheunert, *Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels*, Hamburgo, 1903, 2.ª ed., 1930.

Arthur Kutscher, *Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas*, Berlín, 1907.

Benno von Wiese, *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (Hamburgo, 1948, 4.ª ed., 1958), dedica a Hebbel tres importantes capítulos.

Joachim Müller, *Das Weltbild Friedrich Hebbels*, Halle, 1955, tiene un buen capítulo sobre "Die Kunst und das Drama."

Respecto a fuentes, véase:

Hermann Glockner, *Hebbel und Hegel*, en *Preussische Jahrbücher*, CLXXXVIII (1922), 63-86.

Ludwig Marcuse, *Der Hegelianer Hebbel — gegen Hegel*, en *Monatshefte*, XXXIX (1947), 506-514.

Walter Schnyder, *Hebbel und Rötscher unter besonderer Berücksichtigung der beiderseitigen Beziehungen zu Hegel*, Berlín, 1923.

En inglés, Edna Purdie, *Friedrich Hebbel, A Study of his Life and Work*, Oxford, 1932, dedica unas cuantas págs. apresuradas a su "Conception of Tragedy" (págs. 255-269).

B) NOTAS

231 Sobre Hegel, véase, por ej., *W*, XI, 406; *B*, II, 143 (4 de diciembre de 1842); *B*, II, 278 (2 de julio de 1843); *B*, IV, 153 (6 de marzo de 1849); *B*, IV, 282 (19 de abril de 1851); *B*, V, 45 (15 de septiembre de 1852); *B*, VI, 2 (8 de enero de 1857); *B*, VI, 115 (22 de febrero de 1858).

232 *T*, II, 388 (25 de marzo de 1844).

233 Así lo hace ver convincentemente Schnyder; véase bibliografía citada antes.

234 Sobre Vischer *T*, III, 241-242 (6 de junio de 1847), y *B*, VI, 139 (1 de junio de 1858). Vischer escribió un artículo *Zum neueren Drama —Hebbel*, en 1847, reimpreso en *Kritische Gänge*, vol. VI, Munich, 1922.

235 *B*, V, 327 (23 de julio de 1856). Véase también *B*, VI, 139 (1 de junio de 1858), y *T*, I, 215 (2 de marzo de 1838).

236 *T*, II, 63 (3 de septiembre de 1840): "Poesie ist ein Blutsturz; der Dichter wird sein Blut los und es zerrinnt im Sande der Welt."

237 *B*, V, 164 (13 de junio de 1854); *B*, V, 203 (12 de diciembre de 1854); *T*, III, 311 (22 de agosto de 1848); *T*, III, 241 (3 de junio de 1847).

238 *T*, IV, 295 (1 de mayo de 1863). También *B*, VII, 341-343; *B*, VI, 348 (16 de octubre de 1860).

239 *W*, XI, 406. Pág. 47: "Das Schaffen dessen erstes Stadium, das empfangende doch tief unter dem Bewusstsein liegt und zuweilen in die

dunkelste Ferne der Kindheit zurückfällt." *T*, III, 311 (22 de agosto de 1848); *B*, VII, 302 (23 de febrero de 1863): "Er fängt ihn, weil er gerade da sitzt, und sieht sich ihn erst näher an, wenn er ihn in der Hand hat."

240 *T*, II, 96 (2 de febrero de 1841): "Jedes echte Kunstwerk ist ein geheimnissvolles, vieldeutiges, in gewissem Sinne unergründliches Symbol."

241 Carta, 30 de julio de 1862, en *Neue Hebbel-Dokumente*, edic. Kralik y Lemmermayer (Berlín, 1913), pág. 161. *W*, XI, 29, 56: "Die realisierte Philosophie." *W*, XI, 38. Cf. *T*, II, 201 (7 de octubre de 1842).

242 *T*, II, 51 (junio de 1840); *T*, II, 95 (2 de febrero de 1841); *T*, II, 106 (25 de marzo de 1841): "Der Dichter muss durchaus nach dem Äusseren, dem Sichtbaren, Begränzten, Endlichen greifen, wenn er das Innere, Unsichtbare, Unbegränzte, Unendliche darstellen will."

243 *W*, XI, 70, 72.

244 *W*, XI, 29: "Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewusstsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt."

245 *W*, XI, 31: "Ein bürgerliches, in sich selbst unhaltbares, und nur der Form nach die Idee des Staats repräsentirendes Gesetz."

246 *W*, XI, 52: "Alles Handeln löst sich dem Schicksal, d. h. dem Weltwillen gegenüber, in ein Leiden auf."

247 *T*, II, 57 (13 de agosto de 1840).

248 *T*, I, 267 (12 de agosto de 1838). *T*, III, 269 (18 de septiembre de 1847): "Wenn der Mensch sein individuelles Verhältniss zum Universum in seiner Nothwendigkeit begreift." También *B*, IV, 102-103 (1 de mayo de 1848).

249 *T*, III, 412 (21 de diciembre de 1851): "Die sogenannte Freiheit des Menschen läuft darauf hinaus, dass er seine Abhängigkeit von den allgemeinen Gesetzen nicht kennt." Cf. *T*, II, 155 (2 de marzo de 1842).

250 *B*, IV, 129 (14 de agosto de 1848): "Deren Schicksal daraus hervorgeht, dass sie eben diese Menschen sind und keine andere."

251 *T*, II, 269 (29 de agosto de 1843): "Es ist thöricht, von dem Dichter zu verlangen, was Gott selbst nicht darbietet, Versöhnung und Ausgleichung der Dissonanzen. Aber allerdings kann man fodern, dass er die Dissonanzen selbst gebe und nicht in der Mitte zwischen dem Zufälligen und dem Nothwendigen stehen bleibe. So darf er jeden Character zu Grunde gehen lassen, aber er muss uns zugleich zeigen, dass der Untergang unvermeidlich, dass er, wie der Tod, mit der Geburt selbst gesetzt ist."

252 *T*, II, 286 (6 de noviembre de 1843): "Es giebt nur Eine Nothwendigkeit, die, dass die Welt besteht; wie es den Individuen aber in der Welt ergeht, ist gleichgültig." Cf. *T*, II, 311 (21 de noviembre de 1843).

253 *T*, II, 415 (25 de junio de 1844): "Die Versöhnung fällt immer über den Kreis des speziellen Dramas hinaus." Rötscher, en Hebbel, *Briefwechsel*, edic. Felix Bamberg, Berlín, 1890-1892, II, 300, propone llamarla "die an sich seiende Versöhnung."

254 *T*, II, 239 (6 de marzo de 1843): "Im Interesse der Gesammtheit, nicht in dem des Einzelnen, des Helden, und es ist gar nicht nöthig, obgleich

besser, dass er sich selbst ihrer bewusst wird... Das Leben ist der grosse Strom, die Individualitäten sind die Tropfen, die tragischen aber Eisstücke, die wieder zerschmolzen werden müssen und sich, damit dies möglich sey, an einander abreissen und zerstossen."

255 *W*, XI, 31: "Er lässt daher nicht die Schuld unaufgehoben, wohl aber den innern Grund der Schuld unenthüllt."

256 *T*, II, 239 (6 de marzo de 1843): "Die grosse Wunde Gottes." *T*, II, 378: "Gottes Sündenfall." *T*, I, 377 (8 de octubre de 1839): "Der Mensch ist das Prokrustesbett der Gottheit." *T*, I, 391 (28 de octubre de 1839): "Die Schöpfung ist die Schnürbrust der Gottheit."

257 *T*, II, 67 (25 de septiembre de 1840): "In der Welt ist ein Gott begraben, der auferstehen will und allenthalben durchzubrechen sucht, in der Liebe, in jeder edlen That."

258 Benno von Wiese (véase arriba la bibliografía) quiere centrar la teoría de Hebbel en estas ideas místicas.

259 *W*, XI, 5: "Die höchste Geschichtsschreibung." También *W*, XI, 58.

260 *T*, II, 26-27 (3 de abril de 1840); *W*, VIII, 418: "Wiedergeburt der Individualität."

261 *W*, XI, 60-61.

262 *W*, XI, 62.

263 *T*, III, 186 (30 de enero de 1847): "Meine Lebensaufgabe, den gegenwärtigen Welt-Zustand, wie er ist und ward, darzustellen."

264 *W*, I, 432: "Ein jedes Drama ist nur so weit lebendig, als es der Zeit, in der es entspringt, d. h. ihren höchsten und wahrsten Interessen, zum Ausdruck dient."

265 *W*, XI, 48: "Zeitgemässig... Künstlerische Opfer der Zeit."

266 *W*, XI, 15; *T*, I, 260 (22 de junio de 1838): "Das Genie ist der Fühlfaden seiner Zeit."

267 *T*, II, 152 (20 de febrero de 1842): "Die Kunst ist das Gewissen der Menschheit."

268 *T*, I, 224 (10 de marzo de 1838): "Das moderne Schicksal ist die Silhouette Gottes, des Unbegreiflichen und Unerfassbaren."

269 *T*, II, 254 (12 de julio de 1843). Véanse los dísticos de *W*, VI, 448: "An den Tragiker."

RUGE

A) BIBLIOGRAFÍA

Las citas de Ruge, por *Gesammelte Schriften*, 10 vols., Mannheim, 1846-1848 (= *GS*). Especialmente, vol. I, *Unsere Classiker und Romantiker seit Lessing, Geschichte der neuesten Poesie und Philosophie*; y vol. II: *Über die gegenwärtige Poesie, Kunst und Literatur.*

Cf. *Briefwechsel und Tagebuchblätter,* edic. P. Nerrlich, 2 vols., Berlín, 1886.

Sobre Ruge: Douglas A. Joyce, *Arnold Ruge as a Literary Critic,* tesis inédita de la Universidad de Harvard (1952), que he podido examinar rápidamente. Merece editarse.

Véase también el comentario de Löwith, *Von Hegel bis Nietzsche,* Zurich, 1941.

B) NOTAS

270 *GS,* III, 219: "Sohn seiner Zeit"; *GS,* V, 387: "Genius des Jahrhunderts."

271 *GS,* II, 270: "Revolutionär, heisst das nicht poetisch, *novarum rerum studiosus,* schöpferisch?... Jede neue Poesie, ist sie nicht der Umsturz einer alten und veralteten Geisteswelt?" *GS,* II, 362: "Jede Poesie ist eine kämpfende." *GS,* II, 364: "Das Wesen der Poesie ist demokratisch... alle Herzen zu beherrschen."

272 *GS,* I, 9: "Die Aufklärung behauptet die Wahrheit der Wissenschaft, die Wirklichkeit der Tugend und Freiheit, endlich die Existenz des Ideals durch die Kunst."

273 Schiller a F. H. Jacobi (25 de enero de 1795), *Briefe,* edic. Jonas, IV, 110-111: "Wir wollen dem Leibe nach Bürger unserer Zeit bleiben weil es nicht anders sein kann; sonst aber dem Geiste nach ist es das Vorrecht und die Pflicht des Philosophen, wie des Dichters, zu keinem Volk und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne der Zeitgenosse aller Zeiten zu sein." *GS,* I, 44: "Armer Dichter der deutschen Zeitlosigkeit! Aber so war es und so ist es: wer keine Zeit erlebt, kann freilich nicht ihr Genosse sein."

274 *GS,* I, 176, 90.

275 *GS,* I, 121: "Nur der freie Staat erzeugt einen Dichter, der die wahre Wirklichkeit idealisiert und ein Ideal hervorbringt, das die Welt ernstlich verwirklicht."

276 *GS,* I, 301: "Die Romantik ist die Kriegserklärung dieses Geistes der Willkür gegen den freien gesetzlichen Geist unsrer Zeit."

277 *GS,* I, 324: "Die Romantik ist die verkehrte Welt, sie setzt die Natur über den Geist, den Kopf nach unten und die Beine nach oben, das Unvernünftige, ja das Vernunftlose, wie die Pflanze und das Organische zur Regel des Vernünftigen, die Natur und das Paradies zum Ziel des Geistes und der Cultur."

278 *GS,* I, 326: "Der Geist und sein Begriff... Ihre Poesie unpoetisch, ihre Freiheit Frechheit, ihre Philosophie Ironie und Mystification."

279 *GS,* I, 388, sobre Arnim-Brentano, o 441 sobre "dumme Naturklänge."

280 *GS,* I, 272.

281 *GS*, II, 15: "Hat Heine das Recht ernsthaft zu reden, nicht verscherzt? Wer glaubt ihm noch?" *Ibid.*, II, 34: "Die ganze Welt der Wahrheit und die ganze Realität geht ihm verloren." *Ibid.*, II, 52: "Sie scheint Geist zu sein und sie ist nichts, als die Verzweiflung am Geiste selbst."

282 *GS*, I, 430-431: "Ein ächter Romantiker glaubt: 1) An den genialen Göthe, an die unbedingte Vollkommenheit Shakespeare's, an die Tiefe Dante's, und an Calderon den Spanier, auch an einige Griechen. Diese sind 'Dichter', Schiller und Körner dagegen sind 'Nichtdichter'. 2) Diese Bestimmung bleibt mysteriös... Shakespeare, Dante, Calderon, Göthe, Hans Sachs, F. Schlegel, Holberg, Heinrich von Kleist, Manzoni sind Dichter; Voltaire dagegen, Schiller, Körner, Walter Scott und Wieland mögen sonst hübsche Leute sein, aber 'es fehlt ihnen das Eine, *Dichter* sind sie nicht.' Warum, das weiss man nicht. 3) Der Romantiker glaubt ferner an das Mittelalter, an den Katholicismus, an die mittelaltrige Kunst und an die Vor-Raphaelsche Malerei. 4) An die Poesie des Aberglaubens, an die Volkspoesie im Gegensatz gegen die Kunstpoesie, an Volkslieder und Volksbücher, nach der Melodie: 'Das Beste wird durch Worte nicht deutlich.' 5) An den Styl A. W. Schlegels und an Tieck's Welthumor im Kater. 6) Er sehnt sich nach Italien, und verachtet jeden als geistlos, der es nicht lobt. 7) Er erzieht seine Kinder nach der Wunder- und Märchenschrulle. 8) Die Narrenfeste, Volksspiele, die alte Reisepoesie gehören zu seinen frommen Wünschen. 9) Sein drittes Wort ist tief und mystisch. 10) Er hasst die Aufklärung und die Franzosen... Die Wörter, Nutzen und Geschmack in den Mund zu nehmen ist trivial. 11) Er verachtet die Park- und Gartenkunst und liebt den Naturwuchs der 'Waldeinsamkeit.' 12) Er glaubt an den Weltuntergang, und zwar ist derselbe bereits eingetreten, in der dramatischen Poesie, seit Shakespeare und Holberg tot sind... Er glaubt endlich auch in keiner andern Sphäre an den Freiheitzeugenden Geist, wohl aber an den Teufel und an Spuck."

283 *GS*, III, 405: "Das Absolute oder die Freiheit erreichen wir nur in der Geschichte."

MARX Y ENGELS

A) BIBLIOGRAFÍA

Existe una cómoda recopilación de textos (abrev., *UKL*): Karl Marx-Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur: Eine Sammlung aus ihren Schriften* (edic. Michail Lipschitz, Berlín, 1948), basada en una colección rusa (1933) y también traducida al francés: *Sur la littérature et l'art* (con otros textos de Lenin y Stalin), edic. Jean Fréville, París, 1937. La colección inglesa, Karl Marx-Friedrich Engels, *Literature and Art: Selections from their Writings*, Nueva York, 1947, es más reducida. Pueden verse otras traducciones en Karl Marx-Friedrich Engels, *Selected Works*, edic. V. V. Adoratsky, 2 vols., Nueva York, 1935.

Hay innumerables estudios. El de Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter,* Stuttgart, 1959, es el mejor de los consagrados a los textos y lleva bibliografía. Originalmente, tesis de Yale (1956).

Georg Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker,* Berlín, 1948, y *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik,* Berlín, 1954, dedica varios estudios a interpretar los textos como un sistema coherente de estética marxista.

Ludwig Marcuse, *Die marxistische Auslegung des Tragischen,* en *Monatshefte,* XLVI (1954), 241-248.

B) NOTAS

284 *UKL,* 301 ss., 316, 348.

285 *UKL,* 471.

286 Véase Gustav Mayer, *Friedrich Engels in seiner Frühzeit, 1820-1835,* Berlín, 1920; y *Friedrich Engels,* La Haya, 1934.

287 En *Die Lage Englands,* en *Deutsch-französische Jahrbücher* (1844), Demetz señala que, probablemente, Marx y Engels se inspirarían en la fraseología de Carlyle para redactar su *Manifiesto comunista.* Marx-Engels reseñaron *Latter Day Pamphlets* (1850) muy desfavorablemente (*UKL,* 201-209).

288 *UKL,* 216-229. Págs. 218-219: "bald kolossal, bald kleinlich; bald trotziges, spottendes, weltverachtendes Genie, bald rücksichtsvoller, genügsamer, enger Philister."

289 *UKL,* 365: "Ein kommuner Hund *politice.*" Carta de Engels a Marx, 21 de diciembre de 1866. Además de Demetz, cf. Ludwig Marcuse, *Heinrich Heine und Marx,* en *Germanic Review,* XXX (1955), 110-124.

290 *UKL,* 4: "Direkter Ausfluss ihres materiellen Verhaltens... Nicht das Bewusstsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewusstsein."

291 *UKL,* 90: "In einer kommunistischen Gesellschaft gibt es keine Maler, sondern höchstens Menschen, die unter anderm auch malen." *UKL,* 173: "Noch nicht unter die Teilung der Arbeit geknechtet."

292 *UKL,* 13: "Bedarf es tiefer Einsicht, um zu begreifen, dass mit den Lebensverhältnissen der Menschen, mit ihren gesellschaftlichen Beziehungen, mit ihrem gesellschaftlichen Dasein auch ihre Vorstellungen, Anschauungen und Begriffe, mit einem Worte auch ihr Bewusstsein sich ändert?"

293 Por Karl Kautsky en *Die Neue Zeit,* XXI (1903), 710-718, 741-745, 772-781.

294 *UKL,* 21-22. "Das unegale Verhältnis der Entwicklung der materiellen Produktion zur künstlerischen... Bei der Kunst bekannt, dass bestimmte Blütezeiten derselben keineswegs im Verhältnis zur allgemeine Entwicklung der Gesellschaft, also auch der materiellen Grundlage, gleichsam des Knochenbaus ihrer Organisation stehn. Z. B. die Griechen, verglichen mit den Modernen oder auch Shakespeare... Die Schwierigkeit liegt nicht darin,

zu verstehn, dass griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, dass sie für uns noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten... Normale Kinder waren die Griechen. Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs."

295 *UKL*, 3: "Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozess überhaupt."

296 *UKL*, 110-113; carta de 19 de abril de 1859. Pág. 112: "Das Verwandeln von Individuen in blosse Sprachröhren des Zeitgeistes." Página 111: "Ein *Ritter* und *Repräsentant einer untergehenden Klasse*... Ein *miserabler* Kerl."

297 *UKL*, 113-116; carta de 18 de mayo de 1859: "Etwas zu abstrakt, nicht realistisch genug... Falstaffscher Hintergrund... Tragische Kollision zwischen dem historisch notwendigen Postulat und der praktisch unmöglichen Durchführung."

298 *UKL*, 116-146. Pág. 140: "Einen *Franz von Sickingen* und nicht einen *Thomas Münzer* oder eine andere Bauernkriegstragödie."

299 *UKL*, 102: "Ein Typus, aber auch zugleich ein bestimmter Einzelmensch, ein 'Dieser', wie der alte Hegel sich ausdrückt."

300 *UKL*, 103-104. Véase Demetz (págs. 226 ss.) para los relatos de Balzac.

301 Véase el vol. IV de esta *Historia*.

302 *UKL*, 6.

303 No en *UKL*. De *Dokumente des Sozialismus*, edic. Eduard Bernstein, Berlín, 1903, II, 73-75: "Die geographische Grundlage... das die Gesellschaftsform nach aussen umgebende Milieu... Rasse selbst ist ein ökonomischer Faktor... Je weiter das Gebiet, das wir gerade untersuchen, sich vom Ökonomischen entfernt, und sich dem reinen abstrakt Ideologischen nähert, desto mehr werden wir finden, dass es in seiner Entwicklung Zufälligkeiten aufweist, desto mehr im Zickzack verläuft seine Kurve."

VII: LA CRÍTICA RUSA

INTRODUCCIÓN GENERAL

A) BIBLIOGRAFÍA

Hay varias historias de la crítica rusa, pero anticuadas o dogmáticamente marxistas:

A. L. Volinski, *Russkie kritiki. Literaturnye ocherki*, San Petersburgo, 1896.

I. I. Ivanov, *Istoriya russkoi kritiki*, publicada originalmente en partes, en *Mir Bozhi*, 1897-1900.

A. Lunacharski y V. Polianski (eds.), *Ocherki po istorii russkoi kritiki,* 2 vols., Moscú y Leningrado, 1929-1931.

B. P. Gorodetski, A. Lavretski y B. S. Meilaj (eds.), *Istoriya russkoi kritiki,* 2 vols., Moscú y Leningrado, 1958.

En una historia general de la estética encontramos capítulos dedicados a Rusia: M. F. Ovsiannikov y Z. V. Smirnova, *Ocherki istorii esteticheskikh uchenii,* Moscú, 1963.

Es útil la antología italiana de Ettore Lo Gatto (ed.), *L'Estetica e la poetica in Russia,* Florencia, 1947.

Las opiniones literarias de Pushkin se encuentran cómodamente reunidas en N. V. Bogoslovski (ed.), *Pushkin o literature,* Moscú, 1934.

B) NOTAS

1 A. D. Kantemir, *Sochineniya, pisma i izbrannye perevody,* San Petersburgo, 1867, I, 167.

2 M. V. Lomonosov, *Polnoe sobranie sochinenii,* Moscú y Leningrado, 1953, VII, 588-589.

3 *Opyt istoricheskogo slovarya o rossiiskikh pisatelyakh* (1772). Analizado en Gorodetski *et al., Istoriya russkoi kritiki,* I, 91-94.

4 *Vestnik Evropy,* VI (1802), 228-229:

> «Что принадлежит до критики новых русских книг, то мы не считаем ее истинною потребностью нашей литературы.»

5 Karamzin, *Sochineniya,* San Petersburgo, 1848, III, 645-646; II, 122; citado en Gorodetski, I, 112, 114, 115.

6 Zhukovski, *O kritike,* en *Vestnik Evropy,* XLVIII (1809), 36. Citado en Gorodetski, I, 167.

7 Prólogo a Pushkin, *Bakhchisaraisky fontan* [*La fuente de Bajchisaraï*] (1824), citado en Gorodetski, I, 208; y *Damsky zhurnal,* vol. VI, n.º 8, pág. 77, citado *ibid.,* I, 231.

8 Carta a A. A. Bestuzhev (mayo-junio de 1825), en *Pushkin o literature,* pág. 75:

> «Именно критики у нас и недостает. Мы не имеем ни единого комментария, ни единой критической книги.»

Cf. *The Letters of Alexander Pushkin,* traducidas por J. T. Shaw, 3 vols., Bloomington y Filadelfia, 1963, I, 222.

9 Cf. *Iz Pindemonte,*

«Никому отчета не давать»,

etc. *Pushkin o literature,* pág. 242 n. (1836, "Mnenie M. E. Lobanova..."):

«Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем.»

Ibid., pág. 377 (prólogo proyectado para los cantos VIII y IX de *Eugenio Onieguin,* 1830):

«Почувствовали, что цель художества есть идеал, а не иравоучение.»

10 Carta a V. A. Zhukovski (mayo-junio de 1825), *Pushkin o literature,* pág. 74:

«Цель поэзии поэзия.»

Cf. *Letters,* I, 219.

11 *Polnoe sobranie sochinenii,* Moscú, 1949, IV, 251:

«Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением.»

12 Compárese el poema (1833) que empieza diciendo

«Французских рифмачей суровый судия... »

donde el poeta se proclama

«поклонник верный твой»

(su fiel admirador).

13 Sobre Byron, véase Gorodetski, I, 293, donde se cita la edición de la Academia, VII, 170:

«С ума сходил.»

Pushkin o literature, págs. 115-116, etc. Sobre Shakespeare, véase el borrador del prólogo a *Boris Godunov, ibid.,* pág. 117. Sobre Scott, entre otros pasajes, *ibid.,* págs. 114-115.

14 Carta a E. M. Jitrovo (mayo de 1831): "en éxtasis"

(в восторге)

ante *Rouge et noir. Pushkin o literature,* pág. 290. Cf. *Letters,* II, 488.

Sobre Sainte-Beuve, véase la larga reseña (1831) a propósito de *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, en *Pushkin o literature*, págs. 258-268.

15 *Otryvki* (1827), en *Pushkin o literature*, pág. 105:

> «В чувстве соразмерности и сообразности.»

16 *Aleksandr Radishchev* (1836). *Pushkin o literature*, pág. 365:

> «Посредственное... варварский слог.» «Невежественное презрение ко всему прошедшему; слабоумное изумление перед своим веком, слепое пристрастие к новизне; частные, поверхностные сведения.»

Parece imposible aceptar la común creencia soviética de que Pushkin se proponía alabar a Radishchev.

17 *Pismo k izdateliu* (23 de abril de 1836). *Pushkin o literature*, pág. 425:

> «Если бы с независимостию мнений и остроумием своим соединял он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности, словом, более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного.»

BIELINSKI

A) BIBLIOGRAFÍA

Las citas, por *Sobranie sochinenii*, edic. F. M. Golovenchenko, 3 vols., Moscú, 1948 (abrev., *G*), y, en su defecto, por *Polnoe sobranie sochinenii*, edic. S. A. Vengerov, 11 vols., San Petersburgo, 1900-1917. Las cartas, por *Izbrannye pisma*, edic. N. I. Mordovchenko y M. Ya. Poliakov, 2 vols., Moscú, 1955.

Siempre que ha sido posible he utilizado una anónima traducción inglesa, *Selected Philosophical Works*, Moscú, 1948. Se recogen en ella las *Fantasías literarias* y los ensayos del último período, pero faltan todas las obras de la fase intermedia.

Hay una breve antología alemana (142 págs.), *W. Belinskij, der Begründer der modernen Literaturkritik*, edic. Rudolf Dietrich, Berlín, 1948, y una traducción alemana (por A. Kloeckner) de *Hamlet: Deutung und Darstellung*, Berlín, 1952.

De los infinitos estudios en ruso entresaco los siguientes por su mayor utilidad:

A. N. Pipin, *Belinsky: ego zhizn i perepiska*, 2 vols., San Petersburgo, 1876.

A. L. Volinski (Akim Flekser), *Russkie kritiki*, San Petersburgo, 1896, espec. 81 ss.

Iv. Ivanov, *Istoriya russkoi kritiki*, San Petersburgo, 1900, espec. Parte III, págs. 39-333.

Iuri Aijenvald, *Siluety russkikh pisateley*, 3.ª ed., Moscú, 1917, III, 1-14.

G. V. Plejanov, *V. G. Belinsky. Sbornik statei*, Moscú, 1923.

A. Lavretski, *Belinsky, Chernyshevsky, Dobrolyubov v borbe za realizm*, Moscú, 1941; y *Estetika Belinskogo*, Moscú, 1959.

P. I. Lebedev-Polianski, *V. G. Belinsky. Literaturnokriticheskaya deyatelnost*, Moscú y Leningrado, 1945.

En inglés: Herbert E. Bowman, *Vissarion Belinski, 1811-1848: A Study in the Origins of Social Criticism in Russia*, Cambridge, Mass., 1954; de tipo informativo.

En italiano: Ignazio Ambrogio, *Belinskij e la teoria del realismo*, Roma, 1963; excelente.

Artículos valiosos, escritos no coleccionados, bibliografía y lista de los libros de Bielinski se encontrarán en los 3 vols. (LV, LVI, LVII) de *Literaturnoe Nasledstvo*, Moscú, 1948-1952. En cambio, es muy inferior el volumen misceláneo de artículos editado por N. Brodski, *Belinsky: istorik i teoretik literatury*, Moscú, 1949.

Sobre las relaciones entre Bielinski y Hegel, véase:

J. V. Laziczius, *Fr. Hegels Einfluss auf V. Belinskij*, en *Zeitschrift für slavische Philologie*, V (1928), 339-355.

D. Tschižewskij, *Hegel in Russland*, en *Hegel bei den Slaven*, Reichenberg, 1934, espec. págs. 207-229.

Boris Jakowenko, *Ein Beitrag zur Geschichte des Hegelianismus in Russland*, Praga, 1934, págs. 46-62.

A. Koyré, *Hegel en Russie*, en *Études sur l'histoire de la pensée philosophique en Russie*, París, 1950, espec. págs. 145-163.

Orientación marxista muy acentuada, en Georg Lukács, *Die internationale Bedeutung der russischen demokratischen Literaturkritik*, en *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlín, 1949, págs. 13-35.

B) NOTAS

18 No me extraña otra prueba dada por Chizhevski acerca de los injustos juicios de Bielinski (en *Hegel bei den Slaven*, pág. 207; repetido por Koyré, *Études*, 147); éste, en efecto, despacha la segunda parte de *Fausto* y la *Divina Comedia*, tildándolas de "torpes y muertas alegorías"

(«мертвая, пошлая символистика»).

Al hablar así se hace eco, simplemente, de la opinión de Fr. T. Vischer, al que leyó en *Hallische Jahrbücher*. Es evidente que Bielinski carecía de la preparación lingüística necesaria para enfrentarse con las dos grandes creaciones. Podrá chocar más su violento repudio de Molière y la tragedia francesa, pero ahí se trata de una especial injusticia polémica común a los mayores críticos. Véase carta a I. I. Panaev (19 de agosto de 1839), *Izbrannye pisma*, I, 235-236.

19 La colección goethiana se describe en *Literaturnoe Nasledstvo*, LV (1948), 554. Cf. carta a Botkin (12 de agosto de 1838), *Izbrannye pisma*, I, 142.

20 Véase *Literaturnoe Nasledstvo*, LV (1948), 512-513, para su descripción. Casi siempre, las referencias posteriores a los Schlegel son desfavorables para su espíritu conservador, medieval y católico, aunque no deje de reconocerse su eminencia intelectual. Cf. espec. *G*, II, 660, y III, 32, 159-160.

21 Gottlieb Ludwig Ernst Bachmann, *Vseobshchee nachertanie teorii iskusstva* (1832), traducc. de M. V. Jistiakov. Véase *G*, I, 454 y n. 784. Shevirev publicó su traducción de Ast en *Moskovsky telegraf* (1828), n.º 4. Bielinski menciona expresamente a Ast en *G*, I, 519. Véase nota en *G*, I, 787. En cuanto al artículo de Rötscher, *Das Verhältnis der Philosophie der Kunst und der Kritik zum einzelnen Kunstwerk*, en *Abhandlungen zur Philosophie der Kunst* (1837), fue traducido por M. H. Katkov en *Moskovsky nablyudatel* (1838), n.º 17. Bielinski lo reproduce por extenso, *G*, I, 409-417. Cita a Rötscher, a propósito del descenso del héroe a la región de las Madres (*Fausto II*), en *G*, II, 81-82. Otras referencias a Rötscher, en *Izbrannye pisma*, I, 216, y II, 125. Luego Bielinski se distanció de Rötscher y le tachó de filisteo: *Izbrannye pisma*, II, 144-145 (marzo de 1841).

22 S. A. Vengerov da gran importancia al influjo anterior de Nadezhdin sobre Bielinski y publica la crítica de aquél en *Polnoe sobranie*, I, 453-542. Para el interés de Katkov por Hegel, véase *Izbrannye pisma*, I, 86, 245.

23 Véanse las descripciones de Chizhevski y Koyré, especialmente.

24 Sólo el artículo *La división de la poesía según sus géneros* fue publicado en 1841. Hasta 1862 no vieron la luz *Idea del arte*, *Significado general de la palabra "literatura"* y *Visión general de la poesía popular*.

25 Véase más arriba, nota 21.

26 La interpretación bielinskiana de *Hamlet* presenta una problemática desconcertante. Coincide en todos los rasgos esenciales (autodisolución, etc.)

con la dada por Rötscher en *Die Kunst der dramatischen Darstellung*, Berlín, 1844, vol. II. Pero el ensayo de Bielinski data de 1838 y no he podido encontrar edición anterior del texto alemán. Otra interpretación, anterior y muy hegeliana, es la de Eduard Gans en *Vermischte Schriften*, Berlín, 1834. Véase Hans J. Lüthi, *Das deutsche Hamletbild seit Goethe*, Berna, 1951.

27 *G*, I, 16, 22-23.

28 Cf. *Sämmtliche Werke*, 2.ª ed., Viena, 1846, I, 11: literatura es "der Inbegriff aller intellectuellen Fähigkeiten und Hervorbringungen einer Nation". Y también I, 195. El término de "fisonomía" nacional coincide con Herder, *Werke*, edic. Suphan, XIII, 365, y XIX, 148.

29 *G*, I, 73:

> «Литературу не создают; она создается так, как создаются, без воли и ведома народа, язык и обычаи.»

30 Bielinski hizo la recensión de las principales colecciones (Sujanov, Sajarov y Krisha Danilov) en cuatro artículos (todos en el vol. VI de Vengerov). Estudio completo en M. Azadovski, *Belinsky i russkaya narodnaya poeziya*, en *Literaturnoe Nasledstvo*, LV, 117-150.

31 *G*, II, 136; cf. I, 667.

32 Compárese, en esta *Historia*, II, pág. 32; véase, por ej., F. Schlegel, *Werke*, II, 54.

33 *G*, I, 79:

> «Наша народность покуда состоит в верности изображения картин русской жизни.»

34 *G*, I, 54:

> «Возвращение к естественности.»

35 *G*, I, 103.

36 *G*, I, 107-108:

> «Шекспир навсегда помирил и сочетал ее с действительною жизнию... Вальтер Скотт... был вторым Шекспиром, который докончил соединение искусства с жизнию.»

37 *G*, I, 141-142.

38 *G*, I, 107, 111. Obsérvese que Hazlitt llamaba a Shakespeare "Proteo del intelecto humano", *Works*, edic. Howe, VIII, 42. Schiller y Coleridge ponderaron la objetividad de Shakespeare. Véase también M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Nueva York, 1953, 244 ss.

39 *G*, I, 127:

«Главный отличительный признак творчества состоит в таинственном ясновидении, в поэтическом сомнамбуле», p. 129.

40 *G*, I, 135:

«Угадано чувством в минуту поэтического откровения!»

41 *G*, I, 136-137:

«Тип из типов... мистический миф.»

42 Compárese, en esta *Historia*, II, págs. 92-93. Nodier, *Des types en littérature*, en *Rêveries littéraires morales et fantastiques*, Bruselas, 1832, págs. 41-58.

43 *G*, I, 431:

«Не такова истинная поэзия: ее содержание не вопросы дня, а вопросы веков, не интересы страны, а интересы мира, не участь партий, а судьбы человечества.»

44 *G*, I, 430-431:

«Если хотите, оно и служит обществу, выражая его же собственное сознание... но оно служит обществу не как что-нибудь для него существующее, а как нечто существующее по себе и для себя, в самом себе имеющее свою цель и свою причину.»

45 *G*, I, 437.

46 *G*, I, 439:

«Что художественно, то уже и нравственно.»

47 *G*, I, 456:

«Истина открылась человечеству впервые — в искусстве, которое есть истина в созерцании, то есть не в отвлеченной мысли... Поэт мыслит образами», p. 464.

48 *G*, I, 469:

«Человек пьет, ест, одевается — это мир призраков, ... человек чувствует, мыслит, сознает себя органом, сосудом духа, конечною частичностью общего и бесконечного — это мир действительности.»

49 *G*, I, 466.
50 *G*, I, 495.
51 *G*, I, 508:

«Лицо ревизора есть источник, из которого всё выходит и в который всё возвращается.»

Nótese que "Totalität" se cita en alemán, *G*, I, 501.
52 *G*, I, 492:

«Это больше нежели... зеркало действительности, но более походит на действительность, нежели действительность походит сама на себя, ибо всё это — художественная действительность.»

53 *G*, I, 475.
54 *G*, I, 512:

«Это горе, только не от ума, а от умничанья», p. 516.

55 *G*, I, 559.
56 *G*, I, 560. Para la analogía con una planta, hay muchos pormenores en Abrams, espec. 168 ss., 202 ss.
57 *G*, I, 631.
58 *G*, I, 641.
59 *G*, I, 643:

«Можно очень натурально изобразить пытку, казнь, несчастную смерть человека, упавшего в нетрезвом виде в помойную яму, но все эти изображения будут возмутительны для души, неизящны и бессмысленны, ибо в них не будет никакой разумной мысли, никакой разумной цели.»

60 *G*, I, 643, 644, 649.
61 *G*, I, 649-650.
62 *G*, I, 557:

«У искусства всякого народа есть свое историческое развитие, вследствие которого определяется характер и род деятельности поэта.»

63 *G*, I, 653:

«Чем выше поэт, тем больше принадлежит он обществу, среди которого родился, тем тесиее связано развитие, направление и даже характер его таланта с историческим развитием общества.»

64 *G*, I, 670. Nótese que la mayoría de las ediciones dicen "tumannaya" (nebulosa) en vez de "gumannaya" (humana).

65 *G*, I, 671.

66 *G*, I, 673, 667.

67 *G*, II, 12. Cf. Jean Paul, *Vorschule der Aesthetik*, parágr. 72. Dicho término procede de Friedrich Schlegel, *Athenaeum*, Fragm. n.º 247.

68 *G*, II, 28.

69 *G*, II, 40.

70 *G*, II, 49.

71 *G*, II, 53.

72 *G*, II, 51, 58.

73 *G*, II, 33:

«Высказал всю сущность поэзии, сознательно развитую германским мышлением.»

74 *G*, II, 67:

«Искусство есть... мышление в образах.»

Cf. cómo lo decía A. W. Schlegel en 1798: la poesía es "bildlich anschauender Gedankenausdruck". *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, edic. A. Wünsche, Leipzig, 1911, pág. 35. Y K. F. E. Trahndorff, *Aesthetik*, Berlín, 1827, pág. 85: "Die Poesie... denkt Bilder". Véase también pág. 86.

75 *G*, II, 95.

76 *G*, II, 100.

77 *G*, II, 113.

78 *G*, II, 121.

79 *G*, II, 287.

80 *G*, II, 313.

81 *G*, II, 291, 300:

«Никто не может быть выше века и страны.»

82 *G*, II, 288-289.

83 *G*, II, 313.
84 *G*, II, 354:

«Решительно отрицает искусство для искусства.»

85 *G*, II, 356-357.
86 *G*, II, 357.
87 *G*, II, 361.
88 *G*, II, 363.
89 *G*, II, 422.
90 *G*, II, 481.
91 *G*, II, 457:

«Чистая, беспримесная проза... Мы под 'прозою' разумеем богатство внутреннего поэтического содержания, мужественную зрелость и крепость мысли...»

92 *G*, II, 460:

«Факт действительности... проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего значения, возведенный в перл создания, и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия с действительности верна своему орпгиналу. Так, на портрете, сделанном великим жнвописцем, человек более похож иа самого себя, чем даже на свое отраженне в дагерротипе...»

93 *G*, III, 174:

«Исторического двнженння общества.»

94 *G*, III, 178:

«Между тем время шло вперед, а с ним шла вперед и жизнь, порождая нз себя новые явления, дающие сознанию новые факты и подвигающие его на пути развития... Мы не завидуем готовым натурам...»

95 *G*, III, 190-191.
96 *G*, III, 210.
97 *G*, III, 266.
98 *G*, III, 335.
99 *G*, III, 335, 337:

«Нельзя сделаться великим живописцем, имея какой бы то ни было великий талант, если в годы изучения искусства нет хороших натурщиков... Пушкин явился именно в то время, когда только что сделалось возможным явление на Руси поэзии, как искусства.»

100 *G*, III, 363:

«Светлою, ясною и отрадною грустью...»

101 *G*, III, 378, 380.
102 *G*, III, 403.
103 *G*, III, 410.
104 *G*, III, 405.
105 *G*, III, 402.
106 *G*, III, 410:

«Время опередило поэзию Пушкина и большую часть его произведений лишило того животрепещущего интереса, который возможен только как удовлетворительный ответ на тревожные, болезненные вопросы настоящего.»

107 *G*, III, 412.
108 *G*, III, 457-458.
109 *G*, III, 467, 472-473, 476.
110 *G*, III, 511:

«Разве вина поэта, что в России всё движется так быстро?... Если б в 'Онегине' ничто не казалось теперь устаревшим или отсталым от нашего времени, — это было бы явным признаком, что в этой поэме нет истины, что в ней изображено не действительно существовавшее, а воображаемое общество; в таком случае что ж бы это была за поэма и стоило бы говорить о ней?»

111 *G*, III, 516:

«Гений никогда не упреждает своего времени, но всегда только угадывает его не для всех видимое содержание и смысл.»

112 *G*, III, 562, 552:

«Нравственного эмбриона!... Татьяна, как личность, является... подобною египетской статуе, неподвижной, тяжелой и связанной.»

113 *G*, III, 564.
114 *G*, III, 567, 587-588.
115 *G*, III, 568-569.
116 *G*, III, 583-584.
117 *G*, III, 594.
118 *G*, III, 44:

«Русский великий поэт, будучи одареи от природы и равным великому европейскому поэту талантом... может соперничествовать с ним только в форме, но не в содержании поэзии.»

119 Vengerov, XII, 224 (en realidad, editado por V. S. Spiridonov, Moscú, 1926).
120 *G*, III, 56-57.
121 *G*, III, 67:

«Из всех критиков самый великий, самый гениальный, самый непогрешительный — время.»

122 *G*, III, 649:

«Так называемую натуральную школу.»

Cf. pág. 774, y pág. 902 n., sobre cómo usa Bulgarin el término en *Severnaya Pchela* (1846), n.º 22.
123 *G*, III, 649.
124 *G*, III, 674:

«Фантастическое в наше время может иметь место только в домах умалишенных, а не в литературе, и находиться в заведывании врачей, а не поэтов.»

125 *G*, III, 783:

«Близкое сходство изображаемых ею лиц с их образцами в действительности...»

126 *G*, III, 781.

127 *G*, III, 788-789:

«В этом отношении литература сделала едва ли ие больше: она скорее способствовала возбуждению в обществе такого направления, нежели только отразила его в себе, скорее упредила его, иежели только не отстала от него.»

128 *G*, III, 797.
129 *G*, III, 801.
130 *G*, III, 677:

«Вперед итти можно, назад нельзя...»

131 *G*, III, 68-86 (sobre *Pobre gente*), 673-675 (sobre *El doble* y *El Sr. Projarchin*), 836-837 (*La patrona*). Véase también carta a Annenkov (15 de febrero de 1848), *Izbrannye pisma*, II, 388.
132 *G*, III, 809.
133 Sobre George Sand, véase, por ejemplo, *G*, III, 24: "el primer talento, sin duda, de todo el mundo de las letras de nuestro tiempo"

(«Жорж Занд, бесспорно, первый талант во всем пишущем мире нашего времени»).

Sobre Sue, la reseña de *Mystères de Paris*, en *G*, II, 628-646, muy poco favorable a veces. Y eso que Bielinski le creía de más talento que Balzac, Dumas, Janin, Soulié, etc. (*G*, III, 22).
134 Sobre Goethe, véase la reseña de la traducción rusa de las *Elegías romanas*, en Vengerov, VI, 241-272, y tres reseñas (no coleccionadas) en *Literaturnoe Nasledstvo*, LV (1948), 342, 344, 361. Hay una larga nota en V. Zhirmunski, págs. 345-350.
135 *G*, III, 791:

«Признавая, что искусство прежде всего должно быть искусством, мы тем не менее думаем, что мысль о каком-то чистом, отрешенном искусстве, живущем в своей собствениой сфере, не имеющей ничего общего с другими сторонами жизни, есть мысль отвлеченная, мечтательная. Такого искусства никогда и нигде не бывало.»

136 *G*, III, 797:

«Отнимать у искусства право служить общественным интересам — значит не возвышать, а унижать

его, потому что это значит лишать его самой живой силы, то есть мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкою праздных ленивцев.»

137 *G*, III, 789:

«Какими бы прекрасными мыслями ни было наполнено стихотворение, как бы ни сильно отзывалось оно современным вопросам, но если в нем нет поэзии, — в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов...»

138 *G*, III, 798.
139 *G*, III, 790:

«Надобно уметь явления действительности провести через свою фантазию, дать им новую жизнь... смысл чего-то единого, полного, целого, замкнутого в самом себе.»

140 *G*, III, 792:

«Способность изображать явления действительности без всякого отношения к самому себе — есть опять-таки выражение натуры поэта.»

141 *G*, III, 809.
142 *G*, III, 813.
143 *G*, III, 673-674:

«В 'Двойнике' автор обнаружил огромную силу творчества, характер героя принадлежит к числу самых глубоких, смелых и истинных концепций...»

144 Recuerdos de Dostoievski en el *Diario de un escritor*, enero de 1877, cap. II, secc. 3. El tono desilusionado del crítico se intensifica en una carta a Annenkov (15 de febrero de 1848): "Cada nueva obra suya es un nuevo fracaso... ¡Y nos vanagloriábamos del genio Dostoievski! Yo, el primer crítico, me porté como un doble y triple asno"

(«Каждое его новое произведение — новое падение... Надулись же вы, друг мой, с Достоевским —

гением!... Я, первый критик, разыграл тут осла в квадрате»).

Izbrannye pisma, II, 388. Alude Bielinski a la *Tempestad*, V, 1, 295, donde Caliban dice: "What a thrice-double ass / Was I, to take this drunkard for a god, / And worship this dull fool!"

145 *G*, III, 684:

«'Мертвые души' стоят выше всего, что было и есть в русской литературе...»

146 *G*, I, 147.

147 *G*, III, 713-714:

«Не будь на вашей книге выставлено вашего имени, и будь из нее выключены те места, где вы говорите о себе как писатель, кто бы подумал, что эта надутая и неопрятная шумиха слов и фраз — произведение автора 'Ревизора' и 'Мертвых душ'?»

148 *G*, III, 709:

«Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия...»

149 Véase Karl Löwith, *Von Hegel bis Nietzsche*, Zurich, 1941, espec. págs. 97 ss.

TABLAS CRONOLÓGICAS

FRANCIA

1809	Barante:	*De la littérature française au XVIIIe siècle.*
1813	Sismondi:	*De la littérature du Midi de l'Europe.*
	Madame de Staël:	*De l'Allemagne.*
1823	Claude Fauriel:	*Chants populaires de la Grèce moderne.*
	Stendhal:	*Racine et Shakespeare.*
1827	Hugo:	Prólogo a *Cromwell.*
1828	Philarète Chasles:	*Tableau de la marche et des progrès de la littérature française au XVIe siècle.*
	Sainte-Beuve:	*Tableau de la poésie française au XVIe siècle.*
1828-29	Villemain:	*Tableau de la littérature française au XVIIIe siècle.*
1830	J.-J. Ampère:	*Discours sur l'histoire de la poésie.*
	Villemain:	*Tableau de la littérature au moyen âge en France, en Espagne et en Angleterre.*
1831	Leroux:	*Aux Philosophes. De la poésie de notre époque,* en *Revue encyclopédique.*
1833	Désiré Nisard:	*Contre la littérature facile.*
1834	Gautier:	Prólogo a *Mademoiselle de Maupin.*
	Désiré Nisard:	*Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence.*
1836	Gustave Planche:	*Portraits littéraires.*
	Victor Cousin:	*Du Vrai, du Beau et du Bien.*
	Sainte-Beuve:	*Critiques et portraits littéraires,* 3 vols.

1838	Magnin:	*Les origines du théâtre moderne.*
1839-40	J.-J. Ampère:	*Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle.*
	Sainte-Beuve:	*Port Royal,* vol. I.
1841	Ampère:	*Histoire de la littérature française au moyen âge.*
1842	Sainte-Beuve:	*Port Royal,* vol. II.
	Charles Magnin:	*Causeries et méditations.*
1843	Saint-Marc Girardin:	*Cours de littérature dramatique,* vol. I (5 vols. hasta 1868).
1844	Désiré Nisard:	*Histoire de la littérature française,* vols. I y II.
	Gautier:	*Les Grotesques.*
	Sainte-Beuve:	*Portraits de femmes.*
		Portraits littéraires, 2 vols.
1846	Fauriel:	*Histoire de la poésie provençale.*
	Philarète Chasles:	*Études sur le XVIIIe siècle en Angleterre.*
	Sainte-Beuve:	*Portraits contemporains,* 3 vols.
1847	Chasles:	*Études sur l'Antiquité.*
	Alexandre Vinet:	*Études sur Blaise Pascal.*
1848	Sainte-Beuve:	*Port Royal,* vol. III.
1849	Alexandre Vinet:	*Études sur la littérature française au XIXe siècle,* 3 vols.
	Nisard:	*Histoire de la littérature française,* vol. III.
1851	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi,* vols. I, II, III.
1852	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi,* vols IV, V.
		Derniers Portraits littéraires.
1853	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi,* vols. VI, VII, VIII.
	Fauriel:	*Dante,* 2 vols.
	Chasles:	*Études sur l'Allemagne,* 2 vols.
1854	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi,* vols. IX, X.
1856	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi,* vol. XI.
1857	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi,* vols. XII, XIII.
		Études sur Virgile.
1858	Nisard:	*Études de Critiques littéraires.*
1859	Sainte-Beuve:	*Port Royal,* vols. IV, V.
1860	Sainte-Beuve:	*Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire,* 2 vols.
1861	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi,* vol. XIV.

1862	Sainte-Beuve:	*Causeries du Lundi,* vol. XV.
1863	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis,* vols. I, II.
1865	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis,* vols. III, IV.
1866	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis,* vols. V, VI.
1867	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis,* vols. VII, VIII, IX.
1868	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis,* vols. X, XI.
1870	Sainte-Beuve:	*Nouveaux Lundis,* vols. XII, XIII.
		Premiers Lundis, 3 vols.
1872	Gautier:	*Histoire du romantisme.*

ITALIA

1829	Mazzini:	*D'una letteratura europea.*
1831	Scalvini:	*Dei promessi sposi.*
1832	Mazzini:	*Pensieri. Ai poeti del secolo XIX.*
1836	Mazzini:	*Della fatalità considerata come elemento drammatico.*
1837	Mazzini:	*Italian literature since 1830.*
1838	Mazzini:	*The Present State of French Literature.*
1840	Tommaseo:	*Dizionario estetico.*
1841	Gioberti:	*Del Bello.*
1843	Gioberti:	*Del primato morale e civile degli Italiani.*
	Mazzini:	*On the Works of Thomas Carlyle.*
	Tommaseo:	*Studi critici.*
1845	Emiliani Giudici:	*Storia delle belle lettere in Italia.*
1846	Tenca:	*Delle condizioni dell'odierna letteratura in Italia.*
1852	Tenca:	*A proposito di una storia della letteratura Italiana.*
1858	Tommaseo:	*Inspirazione ed Arte.*
1860	Scalvini:	*Scritti,* edic. Tommaseo.
1861	Mazzini:	*Scritti Letterari,* 2 vols.
1866-72	Settembrini:	*Lezioni di letteratura italiana,* 2 vols.
1870-71	De Sanctis:	*Storia della letteratura italiana,* 2 vols.

INGLATERRA Y ESCOCIA

1820-26		*Retrospective Review*, 1.ª serie, dirig. por Southern.
1823	De Quincey:	*On the Knocking at the Gate in "Macbeth"*.
1824	Richard Price:	Prólogo a la 2.ª ed. de Thomas Warton, *History of English Poetry*.
1825	Carlyle:	*Life of Schiller*.
	Macaulay:	*Milton*.
1827	Carlyle:	*German Romance*.
		Jean Paul Friedrich Richter.
		State of German Literature.
1828	Carlyle:	*Burns*.
		Goethe.
	De Quincey:	*Rhetoric*.
1829	Carlyle:	*Novalis*.
		Voltaire.
1831	Carlyle:	*William Taylor's "Historic Survey of German Poetry"*.
	Macaulay:	*Boswell*.
	Collier:	*History of English Dramatic Poetry*, 3 vols.
1832	Carlyle:	*Goethe's Works*.
		Boswell's "Life of Johnson".
1833	Carlyle:	*Diderot*.
	Mill:	*What is Poetry?* y *The Two Kinds of Poetry*.
1833-34	Carlyle:	*Sartor Resartus* (en *Fraser's Magazine*).
1834-35	De Quincey:	*Samuel Taylor Coleridge*.
1836	Robert Chambers:	*History of English Language and Literature*.
1837-39	Henry Hallam:	*Literature of Europe*.
1837	Mill:	Reseña de Carlyle, *French Revolution*.
1838	Carlyle:	*Sir Walter Scott*.
	Mill:	*Alfred de Vigny*.
1839	Carlyle:	*Critical and Miscellaneous Essays*.
	De Quincey:	*William Wordsworth*.
1840	De Quincey:	*Theory of Greek Tragedy*.

		Style.
	Leigh Hunt:	Prólogo a *Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh, Farquhar, and Sheridan.*
	Mill:	Ensayo sobre Coleridge.
1841	Carlyle:	*On Heroes, Hero-worship and the Heroic in History.*
1843	Macaulay:	*Critical and Historical Essays.*
	Ruskin:	*Modern Painters,* vol. I.
1844	Leigh Hunt:	*Imagination and Fancy.*
1845	De Quincey:	*On Wordsworth's Poetry.*
1846	Leigh Hunt:	*Wit and Humour.*
	Ruskin:	*Modern Painters,* vol. II.
1848	De Quincey:	*The Poetry of Pope.*
1851	De Quincey:	*Lord Carlisle on Pope.*

ESTADOS UNIDOS

1830	W. E. Channing:	*The Importance and Means of a National Literature.*
1836	Emerson:	*Nature.*
1839	Jones Very:	*Essays and Poems.*
1841	Emerson:	*Essays.*
1842	Poe:	*Hawthorne's Tales.*
		Reseña de Dickens, *Barnaby Rudge.*
1844	Emerson:	*Essays, Second Series.*
1845	Margaret Fuller:	*Woman in the Nineteenth Century.*
1846	Margaret Fuller:	*Papers on Literature and Art.*
	Poe:	*The Philosophy of Composition.*
1847	Thoreau:	*Thomas Carlyle and his Works.*
1850	Poe:	*The Poetic Principle.*
	Emerson:	*Representative Men.*
1856	Emerson:	*English Traits.*

ALEMANIA

1822	Uhland:	*Walther von der Vogelweide.*
1828	Menzel:	*Die deutsche Literatur,* 2 vols.

1830	Rosenkranz:	*Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter.*
1832	Börne:	*Briefe aus Paris.*
	Rosenkranz:	*Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie,* 3 vols.
1833	Heine:	*Die romantische Schule.*
1834	Wienbarg:	*Aesthetische Feldzüge.*
1836	Gutzkow:	*Götter, Helden, Don Quixote.*
		Über Goethe am Wendepunkte zweier Jahrhunderte.
1837-42	Rötscher:	*Abhandlungen zur Philosophie der Kunst.*
1835-42	Gervinus:	*Geschichte der poetischen Nationallitteratur der Deutschen,* 5 vols.
1839	Ulrici:	*Über Shakespeares dramatische Kunst.*
1840	Heine:	*Über Ludwig Börne.*
1842	Mundt:	*Geschichte der Literatur der Gegenwart.*
1843	Carus:	*Goethe, zu dessen näheren Verständnis.*
1844	Vischer:	*Kritische Gänge,* vol. I.
	Hebbel:	Prólogo a *Maria Magdalena.*
	Danzel:	*Über die Aesthetik der Hegelschen Philosophie.*
1846-57	Vischer:	*Aesthetik,* 5 vols.
1846	Ruge:	*Gesammelte Schriften,* 10 vols.
1847	Rosenkranz:	*Göthe und seine Werke.*
1849	Gervinus:	*Shakespeare,* 4 vols.
1850	Danzel:	*Lessing, "Shakespeare und noch immer kein Ende".*
1853	Rosenkranz:	*Aesthetik des Hässlichen.*
1854	Heine:	*Lutezia.*
1857	Eichendorff:	*Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands.*
1859	Lassalle:	*Franz von Sickingen.*
1866	Rosenkranz:	*Diderot,* 2 vols.
1886	Vischer:	*Das Symbol.*

RUSIA

1823	Viazemski:	Prólogo a Pushkin, *El prisionero del Cáucaso (Kavkazsky plennik).*

1825	Pushkin:	*Sobre poesía clásica y romántica (O poezii klassicheskoy i romanticheskoy).*
1834	Bielinski:	*Fantasías literarias (Literaturnye mechtaniya).*
1835	Bielinski:	*Sobre la novela corta rusa y las narraciones de Gogol (O russkoy povesti i povestyakh Gogolya).*
1836	Pushkin:	*Alexander Radischev.*
1838	Bielinski:	*Hamlet.*
1840	Bielinski:	*Menzel como crítico de Goethe (Menzel, kritik Gëte).*
		Infortunios del ingenio (Gore ot uma).
		El héroe de nuestro tiempo (Geroy nashego vremeni).
1841	Bielinski:	*Los poemas de M. Lermontov (Stikhotvoreniya M. Lermontova).*
		La división de la poesía en clases y modalidades (Razdelenie poezii na rody i vidy).
		La idea del arte (Ideya iskusstva, impreso en 1862).
		Visión general de la poesía popular (Obschiy vzglyad na narodnuyu poeziyu, impreso en 1862).
		La literatura rusa en 1841 (Russkaya literatura v 1841 godu).
1842	Bielinski:	*Los viajes de Chichikov o las almas muertas (Pokhozheniya Chichikova ili Mertvye Dushi).*
		Discurso sobre la crítica (Rech o kritike).
1843	Bielinski:	*La literatura rusa en 1842 (Russkaya literatura v 1842 godu).*
1843-46	Bielinski:	*Las obras de Aleksandr Pushkin (Sochineniya Aleksandra Pushkina),* 11 artículos.
1844	Bielinski:	*La literatura rusa en 1843 (Russkaya literatura v 1843 godu).*
1845	Bielinski:	*La literatura rusa en 1844 (Russkaya literatura v 1844 godu).*

1846	Bielinski:	*La literatura rusa en 1845 (Russkaya literatura v 1845 godu).*
		Pensamientos y observaciones acerca de la literatura rusa (Mysli i zametki o russkoy literature).
1847	Bielinski:	*Miscelánea de San Petersburgo (Peterburgsky sbornik).*
		Mirada a la literatura rusa en 1846 (Vzglyad na russkoyu literaturu 1846 goda).
1848	Bielinski:	*Pasajes selectos de una correspondencia con los amigos, por Nikolai Gogol (Vybrannye mesta iz perepiski s druzyami Nikolaya Gogolya).*
		Carta a Gogol (Pismo k Gogolyu, impresa en 1855).
		Mirada a la literatura rusa en 1847 (Vzglyad na russkoyu literaturu 1847 goda).

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS

Addison, Joseph, 34, 162, 179, 180.
Agustín, San, 113.
Alfieri, Vittorio, 23, 24, 113, 119, 181, 246.
Alison, Archibald, 209.
Amadís de Gaula, 179.
Ampère, Jean-Jacques, 13, 25, 28, *29-33*, 35, 49, 69, 90, 98, 281.
Amyot, Jacques, 32.
Andrés, Juan, 24.
Angélico, Fra, 193, 198.
Apolinar, Sidonio, 31.
Apolonio de Rodas, 88.
Ariosto, Ludovico, 24, 110, 112, 251, 285.
Aristófanes, 270.
Aristóteles, 17, 24, 159, 223, 272, 282, 285.
Arnim, Achim von, 256, 257, 263, 269.
Arnim, Bettina von (Brentano), 247, 248, 262.
Arnold, Matthew, 11, 12, 14, 183.
Arquímedes, 73.
Ast, Friedrich, 330.
Auerbach, Erich, 8.
Ausonio, 31.
Austen, Jane, 180, 183, 238-239.
Austin, Sara, 132.

Babbitt, Irving, 46.
Bacon, Francis, 66, 176, 181, 232.
Bachmann, Carl Friedrich, 330.
Bailey, Philip James, 246.
Bakunin, Mijail, 330.
Balzac, Guez de, 73.
Balzac, Honoré de, 38, 61, 82, 97, 98-100, 105, 188, 246, 265, 320, 321.
Bamberg, Felix, 303.
Banville, Théodore de, 59, 96.
Barante, Prosper de, *20-21*.
Baratinski, E., 341.
Barbier, Auguste, 41.
Barrault, Émile, 51.
Baudelaire, Charles, 15, 43, 59-60, 61, 97, 102-103, 210, 220, 268, 272.
Baumgarten, A. G., 252.
Bayle, Pierre, 36, 77.
Beaumont, Francis, 128, 173, 238, 253.
Beethoven, L. van, 244, 247.
Belinsky, véase Bielinski.
Bentham, Jeremy, *184*, 185, 188, 189.
Beowulf, 127.
Béranger, P.-J. de, 41, 54, 95, 262, 265, 328.

Bergerac, Cyrano de, 58.
Bernardin de Saint-Pierre, J.-H., 67, 79.
Bielfeld, Jakob F. von, 218.
Biélinski, Vissarion, 11, 15, 261, 291, 323, *328-354*.
Blair, Hugh, 179, 209.
Bloch, Joseph, 321.
Boccaccio, Giovanni, 121.
Böhme, Jacob, 229, 240.
Boileau-Despréaux, Nicolas, 58, 63, 65, 75, 81-82, 91, 104, 324, 327.
Bolingbroke, Henry St. John, vizconde de, 34.
Borel, Pétrus, 59.
Börne, Ludwig, 135, *261-263*, 270, 276, 278, 315.
Bossuet, J.-B., 45, 46.
Boswell, James, 148, 154, 180, 181.
Bouterwek, Friedrich, 22, 23, 24, 252.
Bowring, Sir John, 120.
Bradley, A. C., 286.
Brandes, Georg, 11, 13.
Brentano, Clemens, 256, 257, 263.
Brown, Thomas, 187.
Browne, Sir Thomas, 128, 159, 242.
Browning, Elizabeth Barrett, 172, 182, 190, 211, 246.
Browning, Robert, 152, 190, 246.
Brunetière, Ferdinand, 13, 14, 33, 46.
Bryant, W. C., 209.
Büchner, Georg, 276, 309.
Buffon, G. L. L., conde de, 45, 74, 271.
Bulwer-Lytton, E. G., 41, 146, 211.
Bunyan, John, 178, 180.
Bürger, G. A., 97, 272, 325.
Burke, Edmund, 35, 159.
Burney, Fanny, 180.
Burns, Robert, 95, 140, 144, 149, 150-151, 153, 178, 216, 239.
Byron, G. G., Lord, 33, 35, 54, 87, 97, 110, 114, 116, 117, 120, 143, 151, 171, 179, 181-182, 200, 209, 238, 265, 271, 276, 327, 335.

Calderón de la Barca, Pedro, 24, 39, 49, 130, 250, 254, 258, 312.
Canaletto, Antonio, 200.
Canova, Antonio, 232.
Canto de Igor (Slovo o polke Igorove), 331.
Capponi, Gino, 115.
Carducci, Giosuè, 12.
Carlos I de Inglaterra, 131, 145.
Carlyle, Thomas, 15, 120, 125, *131-155*, 162, 174, 182, 186, 187, 189, 193, 198, 208, 211, 225, 239, 240, 241, 242, 315, 329.
Carus, Carl Gustav, *259-260*.
Cary, H. F., 129.
Cassirer, Ernst, 300.
Cenci, Beatrice, 167.
Cervantes, Miguel de, 24, 136, 190, 216, 266, 271, 334.
Cézanne, Paul, 317.
Cicerón, M. T., 159.
Clarendon, E. H., conde de, 181.
Coleridge, Samuel Taylor, 15, 16, 37, 93, 104, 124, 132, 149, 150, 156, 157, 159, 164, 167, 168, 169, 170, 172, 175, 177, 182-183, 187, 189, 193, 198, 200, 203, 208, 209, 216, 217, 218, 219, 240, 241, 243, 246.
Collier, John Payne, *130-131*.
Collins, William, 104.
Colón, Cristóbal, 228.
Commynes, Philippe de, 21, 90.
Comte, Auguste, 52.

Congreve, William, 173.
Constant, Benjamin, 41, 56.
Cooper, James Fenimore, 54, 211, 328, 335, 340, 349.
Corneille, Pierre, 21, 42, 73, 106, 137, 253, 347.
Correggio (Antonio Allegri), 172.
Cotton, Charles, 238.
Courier, Paul-Louis, 262.
Cousin, Victor, 47, 48, 56, 57, 73, 111, 208.
Cowley, Abraham, 178.
Cowper, William, 104, 181.
Crabbe, George, 162.
Crashaw, Richard, 128.
Creuzer, Friedrich, 52.
Croce, Benedetto, 16, 152, 175, 232, 300.
Cudworth, Ralph, 240.

Chambers, Robert, 129.
Chamisso, A. von, 29.
Channing, W. E., 208.
Channing, W. E., Jr., 235.
Chanson de Roland, 255.
Chapelain, Jean, 57-58, 59.
Chasles, Philarète, 33, *36-39*, 99.
Chateaubriand, François-René, vizconde de, 40, 41-42, 46, 59, 62, 65, 66, 68, 69, 75-76, 79, 87, 89, 96, 101, 106, 265.
Chénier, André, 41, 45, 59, 92, 96, 107, 327.
Chernishevski, Nikolai, 324, 349, 353.
Chesterfield, P. D., conde de, 104.
Chiari, Pietro, 116.
Chivers, T. H., 220.
Churchill, Sir Winston, 317.

Dahlmann, F. C., 281.
Dal', Vladimir, 349.
Dallas, E. S., 13.
Dana, C. A., 314.
Dante Alighieri, 23, 26, 28, 33, 35, 37, 43, 83, 90, 113, 114-115, 119-120, 121, 129, 144, 147, 171, 176, 178-179, 181, 190, 191, 192, 201, 203, 216, 238, 284, 300, 312.
Danzel, Theodor Wilhelm, *300-303*.
Darwin, Charles, 322.
Davies, Sir John, 130.
De Bonald, Louis, 19, 117.
Decker, Thomas, 173.
Defoe, Daniel, 159, 178, 180.
Delécluze, E. J., 97.
Delille, Jacques, 92.
Demóstenes, 161.
Dennis, John, 157.
De Quincey, Thomas, 124, 132, 150, *156-168*, 175, 354.
Derham, William, 195.
Derzhavin, Gavril, 341, 343.
De Sanctis, Francesco, 11, 12, 13, 15, 16, 42, 108, 113, 115, 123, 175, 281, 293, 300, 327.
Desbordes-Valmore, Marceline, 95.
Deschanel, Émile, 64.
Dickens, Charles, 146, 182, 190, 211, 239, 315, 349.
Diderot, Denis, 20, 34, 50, 154, 155, 293.
Dilthey, Wilhelm, 11, 12, 13, 15, 63.
Dingelstedt, Franz, 264.
Disraeli, Benjamin, 211.
Dobrolyubov, Nikolai, 321, 324.
Donne, John, 128, 130, 159, 239.
Dostoievski, Fedor, 323, 328, 346, 347, 349-350.
Drake, Joseph Rodman, 218.
Dryden, John, 153, 162, 170, 173, 176, 177, 180, 182.
Du Bellay, Joachim, 90.

Dumas, Alexandre, padre, 99.
Dunlop, John, *131*.
Durero, A., 198, 317.

Echtermeyer, Theodor, 309.
Eckermann, J. P., 29, 87.
Eddas, 129.
Edgeworth, Maria, 180.
Eichendorff, Joseph von, *257-258*.
Eisenhower, D. D., 317.
Eliot, George (Mary Ann Evans), 190.
Eliot, Thomas Stearns, 16.
Ellis, George, 127.
Emerson, Ralph Waldo, 15, 120, 193, 198, 209, 211, *224-241*, 242, 243, 245, 247, 248.
Enfantin, B. P., 52.
Engels, Friedrich, *314-322*, 354.
Erwin von Steinbach, 234.
Esquilo, 109, 118, 201, 216.
Estacio, 43.
Eurípides, 36, 38, 41, 88.

Farquhar, George, 173.
Fauriel, Claude, 13, *25-28*, 31, 32, 33, 35, 49, 96.
Federico el Grande de Prusia, 251.
Fedro, 43.
Fénelon, François de Salignac de la Mothe, 63, 79, 102.
Feuerbach, Ludwig, 329.
Fichte, J. G., 136, 142, 264, 300, 329.
Fidias, 228.
Fielding, Henry, 41, 162.
Fischart, Johann, 256.
Flaubert, Gustave, 82, 97, 100-102, 106.
Fletcher, John, 128, 173, 238, 253.
Fontanes, L. J. M. de, 75, 89.
Fontenelle, B. Le Bovier de, 63.
Ford, John, 128.
Forster, Georg, 283.
Foscolo, Ugo, 108, 109, 114, 119, 120, 121, 122, 123.
Fouqué, F. de la Motte, 211, 216, 223.
Fourier, Charles, *52*, 56.
Fox, Charles James, 35.
Francisco de Asís, San, 121, 193.
Francisco de Sales, San, 73.
Francisco I de Austria, 247.
Freiligrath, Ferdinand, 264, 288.
Freud, Sigmund, 304.
Froissart, Jean, 21, 90.
Frye, Northrop, 8.
Fuller, Margaret, *244-248*, 261.
Furnivall, F. J., 286.

Gans, Eduard, 290.
Gautier, Théophile, 43, *55-60*, 69, 95-96, 106, 350.
Gentz, Friedrich von, 278.
Geoffroy, Julien-Louis, 28.
George, Stefan, 135.
Gervinus, Georg Gottfried, 13, 250, 258, 261, *278-288*, 298, 302.
Gessner, Salomon, 102.
Gibbon, Edward, 104.
Gifford, William, 128.
Ginguené, Pierre-Louis, 24, 120.
Gioberti, Vincenzo, 108, *110-113*, 123.
Giotto, 193.
Girardin, Saint-Marc, 39, *41-42*, 44, 46, 87.
Giudici, Paolo Emiliani, *120-121*, 122, 123, 281.
Godunov, Boris, 346.
Godwin, William, 211.
Goethe, J. W. von, 13, 16, 29, 35,

37, 46, 54, 86-87, 91, 95, 97, 108, 109, 110, 113, 116, 117, 120, 133-135, 136, 140, 141, 142, 143, 146, 151, 155, 162, 164, 188, 191, 233, 238, 239-240, 246-248, 250, 251, 259-262, 263, 267, 269, 270, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283-285, 286, 289-290, 291, 293, 295, 302, 303, 311, 312, 316, 325, 328, 329, 332, 333, 334, 335, 338, 343, 349.
Gogol, Nikolai, 328, 333, 334, 335, 340, 348, 351, 352.
Goldoni, Carlo, 122.
Goldsmith, Oliver, 180.
Goncourt, Edmond y Jules, 105.
Goncharov, Iván, 328.
Góngora, Luis de, 73, 130.
Görres, Joseph, 272.
Göschel, C. F., 289.
Gottfried von Strassburg, 256, 283.
Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzius), 191, 260.
Gottsched, J. C., 302.
Gozzi, Carlo, 39.
Gozzi, Gasparo, 116.
Gravina, Gian Vincenzo, 215.
Gray, Thomas, 82, 104, 325.
Greene, Robert, 128.
Greeneway, Kate, 192.
Greenough, Horatio, 232.
Greuze, J. B., 102.
Griboiedov, A., 334, 335-336.
Grigoriev, Apolon, 324.
Grigorovich, D. V., 349.
Grillparzer, Franz, 138, *250-254*, 277.
Grimm, Jakob, 26, 29, 127, 254, 256, 257, 269, 283, 332.
Grimm, Wilhelm, 26, 29, 127, 254, 256, 257, 269, 283, 332.
Grossi, Tommaso, 123.
Grotius, Hugo (Huig van Groot), 129.
Grün, Karl, 316.
Guérin, Eugénie de, 83.
Guizot, François, *21*, 74, 266.
Günderode, Caroline von, 247.
Günther, Johann Christian, 138.
Gutzkow, Karl, 273, 274, *275-276*, 315.

Hallam, Henry, *129-130*, 281.
Hamilton, Anthony, 82.
Händel, Georg Friedrich, 203, 228.
Hardy, Alexandre, 71.
Harkness, Margaret, 320.
Hartley, David, 157, 187.
Hawthorne, Nathaniel, 59, 209, 211, 246.
Hazlitt, William, 37, 57, 104, 106, 124, 157, 159, 164, 168, 171, 173, 175, 176, 266, 272.
Hebbel, Friedrich, 253, 254, 276, 291, 295, 298, *303-309*.
Hegel, G. W. F., 13, 15, 16, 111, 117, 123, 141, 250, 253, 267, 275, 280, 285, 288, 289-303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 314, 315, 316, 319, 320, 322, 328, 329, 330, 334, 335, 338, 351.
Heiberg, J. L., 305.
Heine, Heinrich, 11, 15, 38, 110, 135, 254, 261, *263-273*, 274, 275, 276, 278, 298, 312, 315, 316.
Heinse, Wilhelm, 281.
Hennequin, Émile, 13.
Herbart, J. F., 299.
Herbert, George, 128, 239.
Herder, Johann Gottfried, 12, 25, 110, 115, 120, 136, 141, 142, 157, 160, 262, 272, 281, 283, 286, 328, 331, 336.

Herrick, Robert, 239.
Herwegh, Georg, 264, 298, 310.
Herzen, Alexander, 349, 351.
Hettner, Hermann, 13, 281.
Heyne, Christian Gottlob, 141.
Hinrichs, H. F. W., *289-290.*
Hitler, Adolf, 131.
Hitzig, J. E., 138.
Hobbes, Thomas, 129.
Hoffmann, E. T. A., 29, 50, 135, 138, 258, 263, 271, 282.
Holbein, Hans, 198.
Holberg, Ludvig, 29, 312, 313.
Hölderlin, Friedrich, 38, 260, 278, 286.
Holmes, Oliver Wendell, 202.
Homero, 26, 43, 79, 83, 86, 88, 134, 143, 144, 147, 148, 161, 178, 190, 191, 192, 193, 200, 201, 222, 233, 283, 285, 286, 314, 338.
Hood, Thomas, 211.
Horacio, 63, 82, 89, 95, 326.
Horne, R. H., 211.
Hroswitha, 49.
Hugo, Adèle, 68, 94.
Hugo, Victor, 21, 38, 39, 40, 42, 43, 46, 48, 50, 51, 54, 58, 59, 67, 68, 75, 93, 94, 95, 96, 99, 106, 117-118, 211, 262, 265-266.
Humboldt, Wilhelm von, 13, 259, 282, 297.
Hume, David, 140, 153.
Hunt, Leigh, 124, *168-175*, 193, 197.
Hunt, W. H., 191.
Hurd, Richard, 162.

Ibsen, Henrik, 303.
Isabel I de Inglaterra, 177.

Jacobi, Friedrich Heinrich, 136, 142.
Jacquemont, Victor, 69.
James, Henry, 11, 16.
James, Henry, Sr., 233.
Jameson, Anna Brownell, 266.
Jaspers, Karl, 63.
Jean Paul, véase Richter, J. P.
Jeffrey, Francis, Lord, 104, 128, 182, 187.
Johnson, Samuel, 81, 133, 145, 153-154, 162, 164, 179, 180, 181, 183, 209.
Jones, Very, *243-244.*
Joinville, Jean de, 32, 90.
Jonson, Ben, 128, 203, 239.
Joubert, Joseph, 75.
Jouffroy, Théodore, 56, 57.
Juan Sin Tierra, 146.
Jung, Alexander, 315.
Jung, Carl Gustav, 63.
Juvenal, 43.

Kames, Henry Home, Lord, 140, 209.
Kant, Immanuel, 20, 56, 111, 115, 133, 136, 142, 164, 196, 206, 214, 218, 252, 264, 298, 302, 309, 310, 330, 333, 336, 350.
Kantemir, Antioj, 324, 325.
Karamzin, Nikolai, 325, 343.
Katkov, Mijaili, 330.
Kautsky, Minna, 320.
Kean, Edmund, 49, 173.
Keats, John, 97, 104, 152, 153, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 174, 209, 216, 217, 246.
Keller, Gottfried, 135, 295, 296.
Kemble, John Mitchell, 127.
Kemble, John Philip, 49, 173.
Kleist, Heinrich von, 258, 278, 282, 312.
Klingemann, August, 138.
Klopstock, F. G., 281, 284.
Kock, Paul de, 262.

Körner, Theodor, 312.
Krylov, I. A., 325.
Kyot, 27.

Lactancio, Firmiano, 31.
La Fontaine, Jean de, 45, 63, 76, 82, 93, 95.
Laforgue, Jules, 272.
La Harpe, Jean-François de, 20, 28, 81.
Lamartine, Alphonse de, 40, 43, 46, 48, 54, 68, 75, 93, 95, 101, 106, 116, 117, 118, 266.
Lamb, Charles, 37, 57, 104, 124, 149-150, 159, 168, 171, 173, 175, 180.
Lamennais, F. de, 72.
Landor, W. S., 150.
Landseer, Sir Edwin Henry, 191.
Langer, Susanne K., 111, 300.
Lanier, Sidney, 224.
Laplace, P.-S., marqués de, 219.
La Prade, V. de, 106.
La Rochefoucauld, F. de, 66.
Lassalle, Ferdinand, 318-319.
Lasserre, Pierre, 46.
La Touche, Rose, 192.
Laube, Heinrich, 273, 274, 275, *276-277*.
Leconte de Lisle, C., 59.
Leibniz, G. W. von, 64.
Lenin, V. U., 354.
Leonardo da Vinci, 109, 317.
Leopardi, Giacomo, 113, 114, 119, 123, 185.
Lermontov, Mijail, 328, 331, 334, 336, 337, 338, 342.
Leroux, Pierre, *52-55*, 68, 117.
Lesage, Alain-René, 34.
Le Senne, E.-R., 63.
Lessing, G. E., 110, 157, 161, 175, 250, 252, 262, 272, 274, 281, 282, 283, 286, 302, 310, 314.
Le Tourneur, Pierre, 21.
Levin, Rahel, 259.
Lockhart, J. G., 129.
Lomonosov, Mijail, 324.
Longfellow, H. W., 208, 210, 211, 246.
Longino, 158.
Lope de Vega, 49, 250, 253, 254.
Lorrain, Claude, 172, 192, 195.
Lowell, J. R., 12, 211, 233, 246.
Lucano, M. A., 43, 89.
Luis XIII de Francia, 73, 95.
Luis XIV de Francia, 34, 82, 91, 131, 337.
Lutero, Martin, 132, 228.

Macaulay, Thomas Babington, Lord, 125, 154, *175-183*, 239, 354.
Mackenzie, Henry, 41.
Macready, W. C., 49.
Magnin, Charles, *49-51*, 52.
Maistre, Joseph de, 63, 77.
Maistre, Xavier de, 79.
Malebranche, N. de, 111.
Malherbe, François de, 58, 71, 75, 81, 91, 130.
Mallarmé, Stéphane, 14, 16.
Manzoni, Alessandro, 25, 97, 108, 109, 113, 114, 119, 122, 123, 246, 312.
Maquiavelo, N., 317.
Marcial, 43.
María Estuardo, 133.
Marino, Giambattista, 122.
Marlowe, Christopher, 128.
Marmontel, J.-F., 28.
Marvell, Andrew, 128, 239.
Marx, Karl, 117, *314-322*, 354.
Massinger, Philip, 128, 130.

Maynard, F. de, 91.
Mazzini, Giuseppe, 108, *117-120*, 122, 123, 274.
Mehring, Franz, 322.
Meinecke, Friedrich, 64.
Meleagro, 88.
Melville, Herman, 38, 181.
Menandro, 63.
Mendelssohn, Moses, 302.
Menéndez Pelayo, M., 11.
Menzel, Wolfgang, 247, *260-261*, 274, 334, 338.
Mérimée, Prosper, 69.
Metastasio, Pietro, 24, 113.
Mickiewicz, Adam, 120.
Michelet, Jules, 46.
Middleton, Thomas, 128, 173.
Miguel Ángel, 172, 193, 199, 232.
Mijailovski, Nikolai, 354.
Miles, Josephine, 204.
Milnes, Richard Monckton, Lord Houghton, 153, 188.
Milton, John, 33, 47, 79, 113, 129, 130, 148, 159, 171, 176, 178, 179, 191, 201, 216, 222, 239, 284.
Mill, James, 184.
Mill, John Stuart, 124, 125, 146, *184-189*.
Mirabeau, V. R., marqués de, 347.
Molé, L. M., conde de, 67.
Molière, 42, 45, 73, 82, 113, 211, 271, 347.
Montaigne, Michel de, 33, 37, 38, 73, 86, 130, 238.
Montalembert, C. F. de Tryon, conde de, 63.
Montesquieu, C.-L. de Secondat, barón de, 20, 33.
Monti, Vincenzo, 181.
Moore, Thomas, 211, 216, 273.
Mörike, Eduard, 295, 296.
Morley, John, Lord, 148.
Morris, William, 128.
Motherwell, William, 127.
Müller, Adam, 257, 278.
Müllner, Adolf, 138.
Mundt, Theodor, 261, 273, 274, *277-278*, 304.
Musset, Alfred de, 39, 68, 95, 265.

Napoleón, 260, 264.
Napoleón III, 42.
Nekrasov, Nikolai, 328.
Nerval, Gérard de, 59.
Newton, Sir Isaac, 219.
Nibelungenlied, 133, 255, 256, 267, 270, 283, 332.
Niebuhr, B. G., 29.
Nietzsche, Friedrich, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 273.
Nikitenko, Alexander, 340.
Nisard, Désiré, 14, 39, *42-46*, 80, 281.
Nodier, Charles, 334.
Norton, Caroline (Sheridan), 210.
Novalis (Friedrich von Hardenberg), 137, 138, 141, 240, 258, 263, 278, 282, 312.
Novikov, Nikolai, 325.

Oegger, Guillaume, 240.
Oehlenschläger, Adam, 29.
O'Neddy, Philothée, 59.
Osgood, Frances S., 210.
Ovidio, 78, 89, 284.
Ozanam, A.-F., 28.

Paladio, Andrea, 199.
Paley, William, 195.
Palgrave, Sir Francis, 128.
Parini, Giuseppe, 113, 123.
Paris, Louis, 85.

Paris, Paulin, 85.
Parny, Evariste de, 92, 327.
Pascal, Blaise, 46, 47, 48, 65, 73-74, 113.
Patérculo, Veleyo, 162.
Peacock, T. L., 176.
Pellico, Silvio, 123.
Percy, Thomas, 127, 272.
Pericles, 286.
Persio, 43, 203.
Petitot, C.-B., 28.
Petrarca, Francesco, 121, 122.
Petronio, 82.
Píndaro, 161, 201, 246.
Pisarev, Dimitri, 324.
Pitt, William, 35.
Planche, Gustave, *39-41*, 46.
Platen, August von, 263, 269.
Platner, Ernst, 325.
Platón, 56, 57, 115, 156, 161, 184, 198, 206, 214, 227, 232, 234, 238, 240, 285, 305.
Plejanov, Georgi, 322, 354.
Plotino, 229, 240.
Plutarco, 86.
Poe, Edgar Allan, 14, 15, 16, 102, 115, 209, *210-224*, 246.
Polibio, 101.
Pope, Alexander, 33, 34, 63, 104, 137, 153, 162, 163, 173, 179, 180, 190, 203, 209, 216.
Potebnya, Alexander, 323.
Poussin, Nicolas, 172.
Prati, Giovanni, 123.
Prévost, abate, 41, 79.
Price, Richard, 127-128.
Propercio, 314.
Proust, Marcel, 62, 205-206.
Pugin, A. C., 193.
Pushkin, Alexander, 120, 325, *326-327*, 328, 331, 332, 335, 337, 340, 341, 342, 344-346, 349, 351.

Quinault, Philippe, 63.
Quinet, Edgar, 46, 265.
Quinto de Esmirna, 88.

Raabe, Wilhelm, 135.
Rabelais, François, 38, 39, 256.
Racan, H. de B., marqués de, 91.
Racine, Jean, 25, 38, 45, 73, 82, 85, 89, 91-92, 113.
Rachel (Elisa Félix), 39.
Radishchev, Alexander, 327.
Rafael, 55, 109, 172, 199, 228, 232, 236.
Rajna, Pio, 255.
Ramsay, Allan, 174.
Rask, Rasmus, 127.
Reed, Sampson, 240.
Reid, Thomas, 111.
Rembrandt van Rijn, 172, 192, 317.
Renan, J.-E., 28.
Reni, Guido, 167, 172.
Retrospective Review, The, 126.
Reynolds, Sir Joshua, 194.
Richardson, Samuel, 183.
Richter, J. P., 38, 39, 46, 52, 135-136, 141, 142, 160, 164, 249, 262, 263, 271, 274, 278, 281, 338.
Rilke, R. M., 217.
Rio, A.-F., 193.
Ritson, Joseph, 127.
Robespierre, Maximilien, 97.
Robinson, H. C., 56.
Ronsard, Pierre de, 45, 71, 75, 90, 91.
Rosa, Salvatore, 195.
Rosenkranz, Karl, 269, *292-294*.
Rossetti, Dante Gabriel, 128, 189.
Rotrou, Jean de, 73.

Rötscher, Heinrich Theodor, *291-292*, 303, 330, 339.
Rousseau, Jean-Baptiste, 45, 92.
Rousseau, Jean-Jacques, 20, 45, 113, 116, 154, 285.
Rubens, P. P., 317.
Rückert, Friedrich, 97.
Ruge, Arnold, 303, *309-314*, 315, 329, 351.
Ruhmor, C. F. von, 314.
Ruskin, John, 125, *190-206*.
Rymer, Thomas, 179.

Sachs, Hans, 312.
Saint-Amant, M.-A. Girard de, 58, 90-91.
Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 11, 12, 15, 19, 28, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 46, 54-55, 56, 60, *61-107*, 116, 149, 175, 266, 327, 354.
Saintsbury, George, 8, 175.
Saint-Simon, Claude-Henri, conde de, *51-52*, 117, 141, 264.
Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duque de, 65.
Saint-Victor, P. B., conde de, 104.
Samson, abad, 316.
Sand, George (Aurore Dupin), 41, 68, 100, 116, 146, 246, 248, 265, 278, 315, 328, 340, 345, 349, 351.
Sandeau, Jules, 41.
Santayana, Jorge, 225.
Saussure, Madame Necker de, 22.
Scalvini, Giovita, *108-110*.
Scarron, Paul, 58.
Scott, Sir Walter, 41, 54, 97, 109, 127, 129, 140, 151-152, 175, 182, 190, 191, 200, 204, 209, 230, 312, 327, 328, 333, 335, 338, 340, 351.
Scudéry, Georges, 58, 59.
Schelling, F. W., 109, 110, 111, 142, 143, 156, 208, 217, 240, 260, 264, 269, 274, 290, 302, 303, 328, 329, 330, 333, 334.
Scherer, Edmond, 77.
Scherer, Wilhelm, 13, 281.
Schiller, Friedrich, 13, 56, 113, 116, 118, 133, 136, 142, 161, 164, 180, 193, 206, 214, 243, 246, 250, 253, 258, 262, 274, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 296, 302, 310, 311, 312, 313, 318, 319, 325, 328, 333, 338, 350.
Schlegel, August Wilhelm, 13, 16, 22, 24, 29, 37, 38, 90, 111, 113, 117-118, 123, 136, 137, 141, 142, 147, 160, 208, 219, 223, 237, 243, 250, 252, 254, 257, 259, 263, 266-267, 269, 270, 272, 281, 290, 297, 311, 314, 328, 330, 332, 333, 334, 338, 339.
Schlegel, Friedrich, 13, 16, 22, 46, 90, 111, 117-118, 123, 136, 137, 141, 142, 160, 249, 254, 259, 263, 267, 269, 270, 271, 272, 277, 278, 281, 285, 311, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 338.
Schopenhauer, Arthur, 16, 309.
Schubarth, Carl Ernst, 259.
Schubert, G. H., 303.
Sénancour, E. de, 79, 106.
Séneca, L. A., 43.
Settembrini, Luigi, 120, *121-122*.
Shakespeare, William, 21, 25, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 49, 66, 71, 83, 86, 87, 90, 94, 113, 118, 119, 130, 134, 137, 141-142, 143, 146, 147, 148, 164-166, 173-174, 178, 179, 180, 183, 186, 190, 193, 198, 200, 201, 209, 227, 228, 230, 233, 236, 239, 243, 244, 253, 258, 262,

265, 266, 270, 281, 282, 285, 286-288, 290-291, 292, 295-296, 301, 312, 313, 314, 318, 319, 327, 330, 333, 334, 335, 343, 349.
Shaw, G. B., 205, 322.
Shelley, P. B., 152-153, 166-167, 171, 172, 174, 187, 209, 215, 216, 217, 238, 246.
Sheridan, R. B., 35.
Sickingen, Franz von, 318-319.
Sidney, Sir Philip, 210.
Sismondi, J. C. L. Simonde de, 13, *22-25*, 33, 120.
Smith, Logan Pearsall, 62.
Smithson, Harriet Constance (luego Madame Berlioz), 49.
Sófocles, 42, 85, 88, 109, 285, 306, 338.
Solger, K. W. F., 259, 270, 274, 294, 302, 303, 304, 314.
Soulié, M.-F., 98, 100.
Southey, Robert, 246.
Spenser, Edmund, 172, 200.
Spranger, Eduard, 63.
Staël, Madame de, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 29, 46, 48, 68, 75, 96, 106, 113, 117, 131, 136, 264, 267.
Stankevich, Nikolai, 330.
Stapfer, P.-A., 22.
Starkenburg, Hans, 321.
Stendhal (Henri Beyle), 21, 24, 61, 69-70, 97, 98, 327.
Sterne, Laurence, 135, 153, 173, 251, 271.
Stewart, Dugald, 187.
Stifter, Adalbert, 135.
Strauss, D. F., 309.
Sue, Eugène, 98, 100, 246, 315, 349.
Sulzer, J. G., 325.
Swedenborg, Emanuel, 229, 238, 240.
Swift, Jonathan, 35, 104, 153, 159, 162, 171, 179.
Swinburne, A. C., 190.
Szeliga (Zychlinski, Franz Zychlin von), 315.

Tácito, 181.
Taine, Hippolyte, 11, 12, 13, 15, 39, 64, 65, 69, 71, 74, 80, 97, 104, 281, 321, 329.
Talley, Susan A., 210.
Tasso, Torquato, 24, 112, 122, 284, 285.
Taylor, Henry, 246.
Taylor, Jeremy, 159.
Taylor, Thomas, 240.
Taylor de Norwich, William, 132, 140.
Temple, Sir William, 181.
Tenca, Carlo, 108, *122-123*.
Tennyson, Alfred, Lord, 97, 128, 172, 189, 204, 211, 217.
Teócrito, 88, 284.
Terencio, 37, 63.
Thackeray, William, 182, 190.
Thomson, James, 33.
Thoreau, Henry David, *241-243*.
Thorpe, Benjamin, 127.
Thorvaldsen, Bertel, 232.
Tibulo, 63.
Ticiano, 172, 193, 200, 317.
Ticknor, George, 281.
Tieck, Ludwig, 29, 136, 137, 142, 211, 258, 260, 263, 266, 272, 282, 308, 312.
Tintoretto, Jacopo Robusti, 193, 199.
Tiraboschi, Girolamo, 12, 24, 237.
Tolstoi, León, 14, 323.
Tomás de Aquino, Santo, 111.
Tommaseo, Niccolò, *113-117*.
Trahndorff, K. F. E., 339.

Trediakovski, Vasili, 324.
Tucídides, 85.
Turguenev, Iván, 328.
Turner, J. M. W., 192, 195.

Uhland, Ludwig, 97, *254-257*, 295.
Ulrici, Hermann, 286-287, *290-291*, 301.

Valéry, Paul, 16, 115.
Vanbrugh, Sir John, 173.
Varnhagen von Ense, K. A., 259.
Vedas, 243.
Vega, Lope de, véase Lope de Vega.
Veltman, Alexander, 349.
Veronese, Paolo, 199.
Veselovski, Alexander, 13, 323.
Veyrat, Jean-Pierre, 67.
Viau, Théophile de, 58.
Viazemski, Piotr, 325.
Vico, Giambattista, 35, 90, 116, 232.
Vigny, Alfred de, 40, 42, 66, 94-95, 96, 188, 246, 265.
Villehardouin, G. de, 90.
Villemain, Abel-François, 13, *33-36*, 37, 44, 66, 271, 281.
Villon, François, 58, 90.
Vinet, Alexandre, *46-49*, 52, 72.
Virgilio, 27, 43, 63, 88, 89, 104, 148, 190, 284.
Vischer, Friedrich Theodor, 13, *294-300*, 304, 314.
Voltaire, 20, 28, 34, 45, 63, 86, 90, 154, 173, 285, 312, 327.
Volland, Sophie, 155.
Voss, J. H., 283.

Walpole, Horace, 180.
Walther von der Vogelweide, 255, 283.
Waller, Edmund, 203.
Warton, Thomas, 12, 36, 127, 129, 162, 176, 237, 281.
Washington, George, 228.
Watt, James, 228.
Webster, John, 128, 173.
Welby, Amelia B., 210.
Werner, Zacharias, 119, 138, 254, 257, 258.
Whistler, J. MacNeill, 192.
White, Kirke, 97, 104.
Whitman, Walt, 225.
Wieland, C. M., 281, 283, 312.
Wienbarg, Ludolf, 273, *274-275*, 315, 316.
Wilde, Oscar, 269.
Wilkin, Simon, 128.
Wilson, John, 354.
Winckelmann, J. J., 57, 302, 314.
Winters, Yvor, 215.
Wolfram von Eschenbach, 27, 256, 258, 283.
Wordsworth, Dorothy, 167.
Wordsworth, Mary (Hutchinson), 167.
Wordsworth, William, 50, 93, 104, 149, 150, 156, 157, 158, 167-168, 169, 171-172, 181, 182, 184, 187, 190, 193, 200, 203-204, 209, 213, 238, 246.
Wren, Sir Christopher, 228.
Wright, Frank Lloyd, 205.
Wycherley, William, 173.

Zendavesta, 243.
Zhukovski, Vasili, 325.
Zimmermann, Robert, 299.
Zola, Émile, 13, 105, 321.
Zychlinski, véase Szeliga.

ÍNDICE DE MATERIAS

alegoría, 28, 52, 53, 144, 200, 262, 300; *véase también* símbolo.
Alemania: historia literaria, influencia sobre Francia, 22; pensamiento estético y crítico, 15, 23, 24, 37, 46, 56, 141, 142, 156, 157, 193-194, 328 y ss.
alienación, enajenamiento, fragmentación del hombre, 205, 256, 310, 316.
análisis estilístico, 44, 76, 106, 135, 144-145, 158-160, 231, 242, 271, 301, 302.
análisis textual, 62.
analogía biológica, 143, 227.
anglosajón, estudios sobre el, 125-126.
animismo, 201-204, 299-300.
antiguos frente a modernos, 41-42, 43, 111-112.
armonía de contrarios, 231, 271-272, 285, 294.
arqueología, erudición, 12, 25 y ss., 29 y ss., 35, 36, 75, 84-85, 126-129.
arte: su autonomía, 56, 57, 212, 267-268, 311; y conocimiento, 335; y democracia, 52, 230, 231, 310; y futuro, 54, 117-118, 268; y moral, 14, 40, 42, 43, 45, 46, 48, 114, 206, 262, 334-335 (*véase también* didactismo); y naturaleza, 194-196, 227-231, 237, 238, 242, 268-269, 336-337; y verdad, 213, 228, 335; y vida, 14, 68-69, 243, 249, 261-262, 268-269.
arte por el arte, 14, 19, 24, 47, 55 y ss., 96, 118.
autonomía del arte, 56, 57, 212, 267-268, 311.

barroco, 43, 58, 73, 90, 92, 105, 159, 192, 283, 294, 295.
belleza, 37, 55, 56-57, 188, 196-197, 198-199, 214, 215, 216, 218, 227, 228, 298-299.
belleza "superna", 214 y ss.
bilini, 331.
biografía, 15, 31, 44, 62, 65 y ss., 107, 149, 155, 259-260, 302.
biología, *véase* analogía biológica.
burguesa, tragedia, *véase* tragedia.

carácter nacional, *véase* espíritu nacional.
ciencia de la literatura, 13-14, 15, 29 y ss., 43.
ciencia y literatura, 28, 100-101, 170.

clasicismo, 14, 19, 23, 24, 34, 39 y ss., 45, 48, 87, 88, 105, 121, 191, 194, 200, 209, 222, 296; frente al romanticismo, 24, 39, 117, 160-161, 233, 270, 325.
clásico (neoclásico), 19, 21, 24, 35, 36, 41, 83-84, 86-87, 91-92, 179, 197, 232, 240.
color local (realismo), 332, 351.
comedia, cómico, 296, 297, 298.
comparada, filología, 22, 27.
comparada, literatura, 28, 29-30, 34, 35, 36, 79, 279-280, 302.
comparada, religión, 22.
contemporaneidad, 225, 230, 249, 288, 308, 334, 336, 338.
contenido y forma, 14, 16, 20, 46, 48, 57, 121, 143, 289, 297, 299, 334, 341, 347; *véase también* forma interior.
correspondencias, poesía como sistema de, 53, 59, 229, 232.
cosmopolitismo, 36, 39, 272, 310.
creador, proceso, 219 y ss., 304, 333; *véase también* imaginación.
crítica: impresionista, 14, 58, 106, 125, 174; judicial o censoria, 30, 40, 45, 79, 81, 183, 245, 341 (*véase también* valoración crítica); metafórica, 57-58, 174, 272-273; teatral, 49, 173-174, 211-212, 252-253, 261-262, 277, 290-291; teoría de la —, 13, 30-31, 40, 44, 76-77, 84, 138 y ss., 171, 174, 183, 212, 236, 245, 272, 325, 326, 341; como arte, 80; como ciencia, 44, 212.
cuento corto, 221-223.

decadencia, 43, 45, 59, 60, 76, 94.
defensa de la poesía, 210.
democrático, arte, 52, 230, 231, 310.
descriptiva, poesía, 43, 93, 167, 185.
destino y fatalismo (en la tragedia), 118-119, 233, 252, 285.
determinismo, 39, 64; — económico, 316-318.
didactismo, poesía didáctica, 14, 15, 47, 48, 51, 55, 59, 125, 210, 212-213, 228, 267, 281, 288, 327, 338, 348; católico, 111 y ss., 257-258.
diletantismo, 77.
dirigida, literatura, 55.
drama histórico, 308, 318-319.
dramática, su historia, 21, 49, 91-92, 118-119, 252-253, 262, 298.

eclecticismo, 9.
Edad de Plata (latina), 43.
educación estética, 36, 205-206, 214.
empatía, identificación, 30, 37, 188, 199, 236, 245, 299.
encarnación, por analogía con la obra de arte, 46, 47-48.
épica, 26, 27, 89, 147, 259, 297, 346.
erudición, *véase* arqueología.
"escuela natural" (rusa), 348, 351.
España: crítica y literatura, 7, 16, 22, 23, 24, 26, 27, 36, 250.
espíritu de la época, 177.
espíritu del tiempo, 34, 249, 268, 274, 313, 342, 351.
espíritu nacional, 22, 25, 131, 139-141, 205, 207-209, 245, 250, 276, 277, 324, 330 y ss., 339-340, 352.
estética, esteticismo, 8, 14, 15, 191, 252, 274, 275, 279, 293-294, 299, 301, 310, 311, 327.
estilístico, análisis, *véase* análisis estilístico.
estilo: grados o niveles, 324.
evolución en literatura, 21-22, 26, 29, 30, 35, 131, 141, 160, 250, 255-

256, 259, 267, 280, 289, 293, 301, 337, 340, 342-343.
explicación, *véase* interpretación.
expresión, 185, 234, 242.

facultad teorética, 196.
falacia patética, 202 y ss.
fantasía, *véase* imaginación.
fenomenalismo, 185, 195.
feo, lo, 293-294.
ficción, recelo de la, 145 y ss., 185.
filología comparada, 22, 27.
filosofía de la historia, 29, 74.
filosofía de la literatura, 29-30.
folklore, *véase* popular o tradicional, poesía.
forma, *véase* contenido y forma.
forma interior, 109.
formalismo, 14, 48, 57, 231, 263, 299, 323.
Francia: literatura, 338, 347; siglo XVIII, 19-20, 33-34, 154-155; romanidad, 31; romanticismo, 39, 40, 41, 43, 46, 93, 265-266, 327, 338; Renacimiento, 71, 90; Edad Media, 85, 255; clasicismo, 35, 45, 58, 90 y ss., 162, 324; espíritu y tradición, 44, 45, 85, 86, 89, 90; tragedia, 332, 347.

géneros literarios y su historia, 21, 50, 130-131, 222, 243, 285-286, 290, 297-298, 330, 337, 338.
genio, 64, 130, 233, 251.
gótico (arte, arquitectura), 32, 193, 198, 199, 267.
Grecia: literatura moderna, 25; tragedia, 161, 211, 233, 252; arte, 166, 232, 318; *véase también* helenismo.
grotesco, 58, 198, 199, 201, 294.
gusto, 35, 44, 81, 82-83, 171, 214, 325, 327.

helenismo, 86, 161; *véase también* Grecia.
historia, filosofía de la, 29, 74.
historia de la crítica, 301-302.
historia de la literatura, 8, 12-13, 19, 22 y ss., 29-30, 31-32, 33, 44, 49, 71, 74, 75, 120 y ss., 126, 129, 130, 140-141, 160, 176, 237, 250, 251, 257, 279 y ss., 301 y ss., 310.
historia intelectual, 37, 74.
historia social, 62.
historicismo, 14, 15, 21 y ss., 35, 39, 49, 51, 64, 105, 115, 123, 130, 132, 139, 141, 154, 309, 317.
humor, 136, 169, 218, 297.

idea central o rectora, 289, 291-292, 341.
ideal, idealismo, idealización, 37, 56, 198, 231-232, 234, 240, 294, 295, 296.
imagen y metáfora, 46, 50, 51, 53, 106, 178, 179, 202 y ss., 216, 229, 258, 299, 335, 339.
imaginación y fantasía, 14, 40, 43, 44, 45, 50, 51, 101, 111, 169-170, 188, 192, 196 y ss., 217 y ss., 229, 252, 348; imaginación creadora, 51, 189.
imitación, 20, 50, 194-195, 199, 213, 269.
impresionismo crítico, 14, 58, 106, 125, 174.
inconsciente, 148, 304, 333.
individualidad, 21, 26, 30, 31, 44, 47, 48, 64, 71, 141, 260, 301.
ingenio, 169-170, 297.
Inquisición, 24.

inspiración, 148, 219, 220-221, 269.
intención del autor, 139, 271, 320-321.
interpretación o explicación del pormenor, 79, 174, 175, 191.
ironía, paradoja, 168, 270-271.
isabelina, literatura, 126, 128, 130.
Italia, preeminencia de su literatura, 112.

juicio estético, *véase* crítica judicial, *y también* valoración crítica.
justicia poética, 287, 288, 291, 292, 298, 306.

lenguaje (palabra) y poesía, 20, 50, 115, 178, 231, 232, 236, 305.
lírica, lirismo, 45, 91, 97, 115, 187, 285, 292, 293, 297-298.
literatura: como institución, 20; comparada, 28, 29-30, 34, 35, 36, 79, 279-280, 302; dirigida, 55; filosofía de la —, 29-30; teoría de la —, 7-8, 10, 15, 62-63, 156, 328, 330; y ciencia, 28, 100-101, 170; y vida, 110, 243, 279, 317. *Véase también* ciencia de la literatura, historia de la literatura.

mal du siècle, Weltschmerz, dolor cósmico, 54, 87, 238, 271.
medieval, literatura, 23-33, 85, 90, 127, 255, 292-293.
medio ambiente, 23, 65, 321.
metáfora, *véase* imagen.
metafórica, crítica, 57-58, 174, 272-273.
metamorfosis, 225, 229-230.
mito, mitología, 28, 47, 53, 201, 241, 252, 255-256, 270, 299, 334.
moral en el arte, 14, 40, 42, 43, 45, 46, 48, 114, 206, 262, 334-335; *véase también* didactismo.
música y poesía, 144, 170, 216-217, 223-224.

nacionalidad, *véase* espíritu nacional.
nacionalismo, 16, 212, 260-261, 331-332.
naturaleza y arte, 194-196, 227-231, 237, 238, 242, 268-269, 336-337.
naturalismo, 14, 15, 63, 105, 194, 204, 333, 336-337, 340, 349, 350.
neoclasicismo, *véase* clásico (neoclásico).
nórdico y meridional, 23, 44, 255, 284.
novela, historia y teoría de la, 131, 275-276.
novela corta, 221-223.
novela histórica, 42, 101-102, 109, 114, 119, 152.

objetividad, poesía objetiva frente a poesía subjetiva, 77, 143, 239, 243, 244, 268, 270, 331, 334, 338, 351.
organicidad (crecimiento orgánico, totalidad, unidad), 16, 22, 46-47, 48, 49, 192, 194, 199, 222, 227, 233, 240, 255, 267-268, 291, 336, 341, 345, 346, 347.
oscuridad, 50.

paganismo y cristianismo en literatura, 111, 160-161, 243-244.
paralelismo de las artes, 267-268.
parnasianos, 59.
perspectiva, perspectivismo, 9, 88.
pintura y poesía, 43, 57-58, 172, 178.
poemas breves, 188, 221-222.
poesía: orígenes, 30; historia, 176 y ss.; colectiva, 118; de la vida,

274, 335; descriptiva, 43, 93, 167, 185; filosófica, 187; ideal y real, 331; pura, 169 y ss., 174; sugerente, 178, 210, 216; trovadoresca, 27, 283; como cálculo y artificio, 221; como ciencia, 50, 157; como conocimiento, 142-143, 300-301; como revelación, 46, 47, 50; como soliloquio, 185 y ss.; y matemáticas, 115; y religión, 37, 46-47, 54, 114, 257-258. *Véase también* didactismo, épica, popular, prosodia, sentimentalismo, etc.
poeta: como hacedor, 57; su concepción, 326-327; su máscara, 69, 235.
poeta vates, 52, 54, 55, 112, 117, 142, 189, 224, 308, 326.
poética, sistema de, 13, 296.
política y literatura, 20, 21, 23, 24, 30, 33-34, 37, 42, 45, 46, 55, 119, 249-250, 261 y ss., 273 y ss., 298, 309 y ss., 313, 314 y ss., 349 y ss.
popular o tradicional, poesía, 25 y ss., 31, 115-116, 127-128, 204, 237, 256-257, 269, 311-312, 331-332, 338.
primitivismo, 177, 178.
progreso, 21, 26, 49, 55, 56, 74, 117, 177, 249, 274, 280, 288, 310, 313-314, 337, 342-343, 346, 349, 352, 353, 354; *véase también* evolución.
prosa, 45, 73, 76, 341-342.
prosodia, verso, 57, 224.
provenzal, poesía, 23, 26-28, 32.
psicología del escritor, 62, 63, 68.

realismo, 14, 15, 40, 102, 105, 200, 231, 238, 268, 294, 295, 298, 320, 329, 332-333, 341, 342, 350 y ss.; *véase también* color local.
reglas, 19, 40; *véase también* unidades.
relativismo, tolerancia universal, 9, 14, 39, 65, 78, 318.
religión y poesía, 37, 46-47, 54, 114, 257-258.
Renacimiento, 31, 199.
retórica (elocuencia), 51, 158-160, 185, 186.
retórica de las metamorfosis, 225, 229-230.
revistas literarias, su función, 11-12.
Revolución francesa, 20, 55.
Roma: su literatura en Francia, 31.
romanticismo, 13, 15, 19, 23, 24, 25, 27, 39, 40, 41, 43, 52, 58, 59, 86-87, 93, 96-97, 105, 110, 117-118, 233, 254, 255, 257, 270, 277, 278, 281-282, 311-313, 325, 341, 343.

sátira, 336.
sentimentalismo, emotividad, 19, 47, 48, 52, 125, 157, 185-186, 221, 246.
sentimiento, historia del, 42, 71, 191.
simbólico, lenguaje, 195.
símbolo, simbolismo, 15, 19, 46, 48, 49, 50, 51, 52 y ss., 68, 105, 110, 134, 135, 143, 144, 156, 157, 194, 197, 198, 199, 200, 217, 219, 224, 228-232, 240, 241, 242, 258, 268, 280, 284, 299-300, 304.
sinceridad, 66-69, 75-76, 125-126, 132, 155, 163, 188, 204, 234-235, 242.
socialismo, 51 y ss., 54, 55.
sociedad y literatura, 14, 19-20, 21, 22, 26, 30, 32, 34, 37, 38, 41, 44, 45, 51-52, 54, 55, 56, 87-88, 117, 131, 139, 204, 205, 206, 214, 279-280, 315, 316 y ss., 321, 334-335, 341, 342 y ss., 346 y ss.

sociológico, enfoque, 38, 323.
soneto, 170.
Stoffgeschichte, 128.
supernaturalismo, 268.

teatro, *véase* comedia, crítica teatral, drama, dramática, tragedia.
teoría, recelo de la, 62-63, 124, 125, 126, 129-130, 147, 149, 175-176, 250.
teoría de la crítica, 13, 30-31, 40, 44, 76-77, 84, 138 y ss., 171, 174, 183, 212, 236, 245, 272, 325, 326, 341.
teoría de la literatura, *véase* literatura.
tiempo, mística del, 342, 346 y ss., 353, 354.
tiempo y espacio dramáticos, 111.
tipos, tipología, 30, 35, 63, 197, 320, 321.
tipos psicológicos, 63.
tradición, 21, 22, 81 y ss., 89, 90, 233.
tragedia, 233, 285-286, 290, 298, 303, 304, 305-308, 319, 338; burguesa, 308; histórica, 285-286, 307-308. *Véase también* destino, Francia, Grecia.
trama, 223, 224.
trovadoresca, poesía, 27, 283.

unidad (totalidad, todo organizado), 16, 48, 143, 335; *véase también* organicidad.
unidad de efecto, 221, 222.
unidades, las tres, 24, 111, 113, 252.
universal concreto, 46, 47, 48, 319, 320.
universalidad, 44, 45, 208, 209, 270.
universidades, su función, 12.
utilitarismo, 51, 55, 56, 110, 125, 184.

valoración crítica, 70, 183, 191.
verdad y arte, 213, 228, 335.
victoriana, actitud, 14, 125.
vida y literatura, 110, 243, 279, 317.

Weltliteratur (literatura o historia literaria universal), 26, 37, 116, 120, 140, 276, 277, 302.
Weltschmerz, véase *mal du siècle.*

ÍNDICE GENERAL DEL TOMO III

Págs.

PRÓLOGO A LOS VOLÚMENES III Y IV 7

INTRODUCCIÓN A LOS VOLÚMENES III Y IV 11

CAPÍTULO I.—*La crítica francesa antes de 1850* 19

CAPÍTULO II.—*Sainte-Beuve* 61

CAPÍTULO III.—*La crítica italiana desde Scalvini a Tenca* 108

CAPÍTULO IV.—*La crítica inglesa* 124

Introducción 124
Thomas Carlyle 131
Thomas De Quincey 156
Leigh Hunt 168
Thomas Babington Macaulay 175
John Stuart Mill 184
John Ruskin 190

Págs.

CAPÍTULO V.—*La crítica norteamericana* 207

Introducción 207
Edgar Allan Poe 210
Ralph Waldo Emerson 224
Los demás trascendentalistas 241

CAPÍTULO VI.—*Los críticos alemanes desde Grillparzer hasta Marx y Engels* 249

De Grillparzer a Börne 249
Heinrich Heine 263
La Joven Alemania 273
Georg Gottfried Gervinus 278
Los hegelianos 289
Friedrich Hebbel 303
Arnold Ruge 309
Marx y Engels 314

CAPÍTULO VII.—*La crítica rusa* 323

Introducción 323
Vissarion Bielinski 328

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA 355

Al capítulo I 357
Al capítulo II 369
Al capítulo III 382
Al capítulo IV 387
Al capítulo V 406
Al capítulo VI 418
Al capítulo VII 442

Págs.

TABLAS CRONOLÓGICAS 459

ÍNDICE DE NOMBRES PROPIOS 467

ÍNDICE DE MATERIAS 479